



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster “Estudios Filosóficos”

Ars canendi : La obra de Martina Asensio, arte contemporáneo y (dis)capacidad intelectual.

Autora

Rosa Serrano Muñoz

Directora

Dra. Victoria Pérez Royo

Facultad Filosofía y Letras
2013

ÍNDICE:

A-INTRODUCCIÓN

- A.1. Justificación del trabajo y posicionamiento ético
- A.2. Estado de la cuestión
- A.3. Objetivos
- A.3. Metodología

B- ANÁLISIS

B.1. EL CONTEXTO DE LA OBRA DE ARTE DE MARTINA ASENSIO

- B.1.1. La piel arquitectónica y social de Martina Asensio.
- B.1.2. Apuntes sobre alteridad y discapacidad psíquica e intelectual: el Otro en el

arte contemporáneo.

B.2. ARTEFACTOS GRÁFICOS- Lenguaje y *artesanía comunicativa*.

- B-2. 1. *Ars Canendi*- Paraísos y lenguaje en una mujer con discapacidad intelectual.
- B-2. 2. Esbozo del sujeto *butleriano*, la posibilidad de la artista.

B.3. EL DESPRENDIMIENTO DEL SUJETO-El arte de Martina Asensio como arte contemporáneo.

- B.2.1. La disposición de nuestra mirada
- B.2.2. Desprendiendo al sujeto para desvelar la obra.
- B.2.3. Tres instrumentos ópticos para el análisis visual:
 - Primera óptica: Los efectos de la arquitectura.
 - Segunda óptica: Un cuerpo *fuera de campo*.
 - Tercera óptica: Afectos de la historia del arte.

C-CONCLUSIONES

D-BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS

ANEXO- Esbozo para una lectura visual: Fotografiando la obra de Martina Asensio.

“El cuerpo que acepta el dolor está en condiciones de convertirse en un cuerpo cívico”

Carne y piedra, Richard Sennett.

A. INTRODUCCIÓN

Justificación del trabajo y posicionamiento ético

El tema de este trabajo, llamado *Fin de Máster* de los Estudios Filosóficos, impartidos en la Universidad de Zaragoza, nace de mi interés y dedicación profesional en el campo de la enseñanza no reglada de la práctica artística. Concretamente, he escogido por su especial calidad estética, la obra plástica de una de mis alumnas para realizar un análisis. La autora de esta obra artística es una persona con discapacidad psíquica e intelectual severa y con un especial talento para el arte. Haré uso de un pseudónimo, Martina Asensio, para salvaguardar su intimidad. Creo que es mi deber como historiadora del arte dedicar un esfuerzo a reflexionar sobre su obra y lo que ésta pone en juego en relación con la estética y otros asuntos filosóficos en este trabajo de *Fin de Máster*. Así, encuentro que la obra a la que dedico mi atención tiene la suficiente entidad y calidad como para estimular un análisis de naturaleza filosófica. En este proceso han surgido preguntas y se han detectado problemas, ya que, en el caso de una artista con discapacidad, la clasificación médica puede interferir en los asuntos artísticos y estéticos .

El abordaje de este trabajo me ha permitido cargar de significado una obra que *pasaba desapercibida* en un contexto institucional, como es el centro residencial donde habita y es atendida. Precisamente este *pasar desapercibida* supone el problema que se plantea en este trabajo, ya que será decisivo en su análisis dotar, desde su presentación, a la obra gráfica de Martina Asensio con el estatuto de arte. Para ello, una particular actitud en la recepción de estas imágenes que aquí se presentan ha permitido nombrar como obra artística a un conjunto de documentos sobre papel de dimensión variable, cuyas imágenes se incluyen reproducidas fotográficamente en un anexo. Así, nuestra forma de ver ha permitido construir, nombrar, una obra gráfica que no se exhibe en ningún museo ni centro de arte. Por lo tanto, ésta es la obra que me interesa tratar de *desvelar*, de traer al

frente, de acercar a nuestra mirada con este trabajo. Habitamos un tiempo histórico en el que las imágenes se cruzan y entrecruzan, muchas veces repetidas, como ya advirtió Walter Benjamin, con un modo sensorial que va cambiando¹ y, al mismo tiempo, nos hemos acostumbrado a trivializarlas, a verlas reproducidas constantemente. Es muy corriente contemplar una imagen al servicio de un uso diferente para el que fue creada² Las encontramos constantemente transformadas, mutiladas o deformadas. Imagen-mercancía en torno a un mercado del espectáculo³, despojada de lo subjetivo que aportó el autor. Hace unos meses fuimos testigos de cómo un sinfín de imágenes representando al *Ecce Homo repintado* de la Iglesia del Santuario de la Misericordia de la localidad de Borja, dieron la vuelta al mundo provocando la carcajada de miles de espectadores durante el tedio veraniego del año 2012. Pero el coste de esa risa es una violencia que ejercemos contra su autora. Ante este panorama, este trabajo de *Fin de Máster* se propone evitar todo riesgo en relación con la creadora de estas imágenes artísticas. Para el análisis de la obra artística de Martina Asensio, alumna del taller de arte donde soy profesora, parto de un profundo respeto a sus derechos como autora y hacia la diversidad del ser humano. Desde un punto de vista ético, quiero situarme en las antípodas de estos mercados contemporáneos del espectáculo antes mencionados. Atiendo a una ética donde considero a Martina Asensio una mujer artista, y no un experimento; atiendo a una ética donde las discapacidades de esta artista constituyen una circunstancia, pero no su definición. Espero haber dado con una vía respetuosa y productiva para explorar su obra artística, poniendo de relieve que el acto mismo de crear es común a toda persona que experimenta la vida y que las experiencias estéticas son patrimonio común de todo ser humano.

Por otro lado, la cuestión de la discapacidad intelectual y psíquica invita también en este trabajo a la reflexión, ya que permite colocar un acento especial en la artista, en ese sujeto creador, en su contexto, en sus cualidades y en su relación con la obra .

¹ W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Estética y política*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009, p. 93.

² J. Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 32.

³ G. Deborg, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 66.

No he escogido para su análisis un tema específico de la filosofía, pero sí me interesaba recoger en este trabajo la perspectiva filosófica de un particular ejercicio artístico y tener en cuenta también las circunstancias de la discapacidad intelectual y psíquica de la autora a la hora de abordar un análisis estético. Soy consciente de que muchas veces durante mi análisis doy paso a otros discursos no propiamente filosóficos. Sin embargo, la naturaleza artística y el interés por el sujeto creador estimo que así lo permiten, en especial, con aquellos referidos a la historia del arte o a cuestiones relativas a la dimensión cultural o de la psicología social.

Me ha sido útil examinar los asuntos del arte y la discapacidad de forma independiente. A través de diversos autores de los siglos XX y XXI que hacían referencia fundamentalmente al arte y al lenguaje, he ido hilvanando un cuerpo analítico dedicado, en este caso, a la obra artística y al sujeto, pero que no quiere perder de vista el contexto donde surge.

En referencia al arte como lenguaje en la obra de Asensio, he evitado abordar un análisis semiótico de sus imágenes, ya que, me he topado con diversas dificultades que hacían de esta empresa un retrato puramente formalista de su obra. Dos han sido los principales obstáculos, por un lado, la naturaleza abstracta de su obra y por otro, la imposibilidad de una comunicación verbal satisfactoria con la autora que diera significado a sus símbolos. Así, un análisis semiótico de la obra gráfica consigue, en el caso de Asensio, tan sólo una descripción de estructuras sónicas, formadas por rayas y círculos, difíciles de dotar de significado desde el punto de vista del sujeto y de su particular contexto. Las doctoras Victoria Pérez Royo y Elvira Burgos Díaz me han animado a realizar un análisis desde otras perspectivas.

Para el análisis que llevaré a cabo en este trabajo, asumiré una narración en primera persona del plural para evitar dirigirme de forma personal. Así, hemos querido recoger esta obra artística de Martina Asensio, alejándonos de perspectivas tradicionales asociadas a la clínica o la terapia, entendiendo que su obra es reflejo de la diversidad y complejidad humana. La creatividad y la experiencia estética son patrimonio común de todo ser, independientemente de que concurren otros

factores como diagnósticos médicos, influencias culturales o capacidades intelectuales. En la obra de Martina Asensio vemos un claro ejemplo de cómo una persona sin un lenguaje verbal plenamente funcional y con una discapacidad psíquica e intelectual severa puede alcanzar también los registros de lo bello, experimentar la necesidad de la expresión, de la belleza y de la comunicación a través del medio artístico, a pesar de no disponer de un discurso intelectual sobre su propia obra. Simplemente, es un logro de lo humano, que trasciende barreras sociales, psicológicas y cognitivas para entregarse a una actividad ligada al ser: el Arte. El arte surge en nuestro contexto como deleite humano, como experiencia estética y como mecanismo antropológico. En suma, arte como lenguaje y emulsión social, antídoto contra la soledad y la locura que siempre nos acecha como sujetos. El arte también nos espera aquí como un enigma insoluble, poniendo en juego ahora nuestra (dis)capacidad intelectual para resolverlo.

Objetivos

Como objetivo general, hemos procurado analizar las imágenes de Martina Asensio y lo que éstas revelan en relación con la experiencia estética, el arte y el lenguaje en una persona con discapacidad intelectual y psíquica.

De forma más concreta, podemos hablar de varios objetivos: en primer lugar, describir críticamente el contexto que rodea a la artista para valorar su obra. Nuestra indagación sobre la manera en la que Asensio vive el arte. Tendrá como objetivo acercarnos a su esencia⁴ Por otro lado, describir la obra como acción singular que surge desde un taller de arte, y cómo forma parte de un proceso de comunicación entre una persona con un lenguaje verbal no plenamente funcional, la alumna artista, y la profesora de arte, redactora de este trabajo. Con ello, igualmente será nuestro objetivo también demostrar la validez de su obra en cuanto a *artefacto* de comunicación, es decir,

⁴ M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en: *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2010, p. 57.

respecto a lo que pone en juego como *utensilio*⁵ de lenguaje, como alternativa al habla, ya que la autora es una persona con una discapacidad intelectual y psíquica que le imposibilita en un lenguaje verbal plenamente funcional.

Otro objetivo será entonces reflexionar sobre los engranajes estéticos en la obra de Martina Asensio, analizando su particular belleza, poniéndola en relación con la obra de otros artistas de un modo anacrónico. A través de la experiencia estética, será nuestro objetivo también señalar que no existen trazas de enfermedad en el arte, que no hay patología en el arte, tan sólo una conquista de lo humano. Precisamente, en el caso de Asensio, sabemos de su enorme dificultad para sostener un lenguaje verbal y constatamos, al mismo tiempo, su competencia para el desarrollo de una práctica plástica. A pesar de sus dificultades cognitivas para cualquier actividad que requiera cierto nivel de aprendizaje y abstracción, sus sentidos están al servicio del arte. El cuerpo y el intelecto de Martina Asensio son *descubiertos* por una práctica artística que otorga sentido y *rescata* al sujeto del solipsismo al que le conduce su discapacidad. Será también de nuestro interés y objetivo de este trabajo igualmente, reivindicar la importancia de sus imágenes artísticas como acceso y vehículo de su pensamiento. Somos conscientes de que la tradición filosófica occidental ha centrado su interés en la palabra escrita y no en el mundo de las imágenes artísticas⁶. Pero en el caso que nos ocupa, los sentidos no están al servicio de un lenguaje verbal, sino de una creación artística que actúa como soporte para su pensamiento. Las nuevas perspectivas para acercarnos a la imagen nos interrogan sobre el acceso al sujeto desde ese objeto visual.⁷ Sentidos y performatividad, acción artística, que facilitan el ejercicio de lo humano.

Todo estos objetivos persiguen esbozar un nuevo perfil de artista en el siglo XXI. Exponen este cambio de paradigma que existe actualmente en relación con la figura del artista, construida desde la Edad Moderna⁸. Una obra como la de Asensio, o la de Judith Scott, pone en evidencia que

⁵ M. Heidegger, "El origen de la obra de arte". En: *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2010, p. 24.

⁶ R. Arnheim, *El pensamiento visual*, Paidós, Madrid, 2011, p. 19

⁷ K. Moxey, "Los estudios visuales y el giro icónico", *Revista Estudios Visuales*, nº 6, 2009. Recuperado en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf

⁸ J. Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Forma, Madrid, 2007.

el artista del Renacimiento, *completo, racional*, que ejercía antes del trabajo manual una labor intelectual mediante el diseño y la reflexión debe ahora compartir ahora su *gloria* con un artista *brut, outsider*, sin formación y sin biblioteca. Un artista que, incluso, tiene dificultades para nombrar su propia obra y reflexionar sobre ella, pero que, aún así, se abre paso para figurar como arte contemporáneo. Esta nueva fisionomía del artista del siglo XXI nos descubre a un artista con discapacidad psíquica o intelectual en la historia del arte contemporáneo, que incluso podría escapar de las *marcas* socio-culturales del art *brut* y arte *outsider* y renombrar las exposiciones ideológicas del *Entartete Kunst*, donde la degeneración estaba, precisamente, no en el arte que se mostró, sino en la pedagogía tóxica de sus comisarios.

Estado de la cuestión

El presente trabajo estudia las creaciones artísticas de una persona con discapacidad intelectual y psíquica y cómo se instalan con pleno derecho por su calidad artística dentro del arte contemporáneo. El tema del arte y la discapacidad intelectual y psíquica suscita diversos enfoques disciplinarios que se pueden agrupar fundamentalmente en cuatro grupos: el primero, que estudia el fenómeno desde la perspectiva de la psicología y la psiquiatría, con la finalidad de comprender y paliar las limitaciones causadas por las enfermedades o la discapacidad intelectual; el segundo, que investiga el arte y la discapacidad desde una perspectiva educativa con el fin de desarrollar el potencial de autodeterminación en estas personas; el tercer grupo investiga desde el ámbito de la antropología y la sociología, donde el arte entra en escena como agente de cambio social, persiguiendo la inclusión y participación plena de las personas con discapacidad; por último, el cuarto grupo, que, desde la historia del arte estudia el arte creado por las personas con discapacidad procurando encontrar elementos comunes que lo definan como movimiento artístico propio. Los asuntos estéticos, que aquí nos conciernen, son principalmente tenidos en consideración por el

primer grupo y el cuarto. Sin embargo, este interés por la estética viene entremezclado con asuntos no propiamente filosóficos, como son la enfermedad o la discapacidad, en el caso del primer grupo. Con el cuarto grupo, la estética es un asunto importante, pero también lo son aspectos sociales o históricos. Así destacamos las obras de Jean Dubuffet, Colin Rhodes, al igual que otros estudios y catálogos en relación al arte *brut* y *outsider*.

El estado de la cuestión en el tema del arte y la discapacidad es muy rico desde la visión de la terapia. Existen investigaciones y tesis doctorales dedicadas al tema del arte como terapia o al análisis del arte en personas con discapacidad intelectual y psíquica desde una perspectiva psiquiátrica o psicológica. Podemos citar como primeros ejemplos el trabajo de Hans Prinzhorn, con su *El arte de los enfermos mentales. Una contribución a la psicología y a la psicopatología de la creación*⁹, de 1922, obra pionera y de referencia para estos estudios, ya que el autor estudia un gran conjunto de obras de pacientes psiquiátricos de forma interdisciplinar, dada su formación como historiador del arte y psiquiatra. Prinzhorn estudia, con la pasión de un erudito, las imágenes surgidas de contextos sanitarios europeos y da valor no sólo a la enfermedad sino a la capacidad humana de producir arte y belleza. Este libro incluyó la reproducción fotográfica de un gran número de estas obras, unas ciento setenta, y su inclusión resulta realmente novedosa, al mismo tiempo que arma de sentido al volumen. Su enfoque fue esencialmente fenomenológico. Quiso situarse más allá de la psiquiatría y más allá de la estética. Evitando abordar si las obras presentadas eran o no arte, Prinzhorn habló más de *formas* (y no realizó ningún juicio estético), insistiendo en el valor de las producciones como imágenes, como formas, como expresión de lo psíquico¹⁰. En este aspecto, el punto de vista de Hans Prinzhorn conecta directamente con el de Aby Warburg, ya que éste abordaba por esas fechas, igualmente, un estudio de las formas desde una psicología de la expresión, el *Atlas Mnemosyne*¹¹. Al mismo tiempo, la obra de Prinzhorn es presentada como

⁹ H. Prinzhorn, *Expressions de la Folie*, Gallimard, Paris, 1984.(versión digital)

¹⁰ F. Bassan, “La colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura”, en: *Escritura e imagen*, Vol.5(2009):135-144. Recuperado en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0909110135A/28938>

¹¹ A. Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

referencia fundamental para el grupo de artistas e intelectuales que forman el surrealismo, incluso para Jean Dubuffet, contribuyendo a definir el viraje de las vanguardias hacia territorios más inexplorados del arte y la mente humana. Aunque en los años treinta del siglo XX las acciones destructoras del nazismo acabaron con la vida de muchos de estos pacientes y artistas que aparecen en este proyecto editorial, su legado material actualmente pervive en la gran *Colección Prinzhorn*, con más de 50.000 obras, en la ciudad alemana de Heidelberg.

También llamó la atención al psicoanalista y psiquiatra Jacques Lacan el arte de los enfermos mentales. Fruto de ello, su artículo: *El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia*¹², para la revista *Minotaure* en 1933. Si bien el mayor interés de este psiquiatra se centra en los asuntos sobre la enfermedad mental, eso sí, partiendo de una sensibilidad y una especial atención hacia estas expresiones artísticas.

Especialmente desde las investigaciones de Hans Prinzhorn, los documentos artísticos de los enfermos mentales serán valorados desde una posición que los privilegia como expresiones, como radiografías de un mundo interior que se conecta con el territorio inconsciente. En torno a la década de los años sesenta del pasado siglo, fue conformándose una disciplina llamada terapia artística o arte terapia, que tomó el relevo. Así, actualmente se generan investigaciones que aúnan la práctica artística y la terapia para personas con discapacidad psíquica.

El estudio de las obras de carácter artístico en contextos de discapacidad psíquica continuó a mediados del siglo XX cuando se organizó, al abrigo del Primer Congreso Mundial de Psiquiatría, una gran exposición en París con obras de 350 pacientes que servirían para la investigación del psiquiatra Robert Volmat y su obra *El arte psicopatológico*¹³. La primera parte del estudio expone el material, las obras artísticas y, posteriormente, estudia los símbolos y los temas puramente plásticos, relacionando elementos formales arcaicos con las artes *primitivas*, también con ejemplos

¹² J. Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience » *Minotaure*, Éditions Albert Skira, Paris, 1933-06-0. Recuperado en: <http://www.ecole-lacanienne.net/documents/1933-06-01.doc>

¹³ R. Volmat, *L'art psychopathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1956 (versión digital).

procedentes de obras del arte moderno. Esta corriente de estudio del arte y la enfermedad mental. Considera a la obra artística como un síntoma, entre otros, susceptible de ser clasificado para su estudio, dentro de una serie de documentos clínicos que son el conjunto de los signos de la enfermedad. En suma, la psicopatología de la expresión se relaciona con una lectura semiológica psiquiátrica de las obras de los pacientes. En 1959 se redactó el acta fundacional de la *Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression*, que organizó varias exposiciones de arte procedente de las producciones de pacientes psiquiátricos. Esta Sociedad contaba entre sus miembros con destacados psiquiatras y psicoanalistas como Ludwig Binswanger, Manfred Bleuler, C.G. Jung o Jacques Lacan, pero también personalidades del mundo de la cultura como Jean Dubuffet, Ernst H. Gombrich o Jean Starobinsky. Desde el siglo XX, estas singulares producciones artísticas han sido del interés para diversas disciplinas. Actualmente se estudian dichas producciones desde los ámbitos de la llamada *arte terapia*, cuyos objetivos se dirigen principalmente hacia el estudio de casos clínicos donde el arte es una herramienta en las sesiones de terapia y, por lo tanto, su interés para nuestro tema concreto se reduce a la consideración del arte como manifestación de lo subjetivo. En relación con el tema de nuestro trabajo, señalamos la tesis doctoral del año 2004, de María Vassiliadou Yiannaka *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos: arte terapia y esquizofrenia*¹⁴. Vassiliadou analiza los aspectos artísticos de las obras de las personas con esquizofrenia, en relación con el llamado *arte brut y outsider*, pero también complementa su tesis con un estudio de campo en varias instituciones psiquiátricas de Madrid donde realiza la práctica de la denominada *arte terapia*. La autora de esta tesis señala la relación entre arte, esquizofrenia y comunicación humana en pacientes que sufren la enfermedad, y cómo una práctica artística se comporta a la manera de un cierto lenguaje. Aunque esta perspectiva sobre la comunicación nos interesa, recordemos, sin embargo, que la línea de investigación en relación con el caso concreto de Martina Asensio no tiene vínculo alguno con la

¹⁴ M. Vassiliadou, *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos : arte terapia y esquizofrenia*, Madrid, 2004, 323 h, Tesis doctoral, 380 h. Universidad Complutense Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.

práctica de la denominada *arte terapia*. Por otro lado, sí que hallamos más puntos en común para nuestro tema de estudio con una historia del arte que, desde mediados del siglo XX, ha investigado y catalogado como *art brut* y *outsider* al conjunto de producciones artísticas realizadas por personas sin formación en bellas artes y que, por diferentes motivos, se sitúan fuera de los discursos artísticos dominantes, bien lejos de las instituciones contemporáneas del arte, como museos, galerías o centros de arte¹⁵. En el siglo XX fue pionero de estas investigaciones el citado Hans Prinzhorn, como historiador del arte, de cuyos estudios se hicieron eco los artistas surrealistas debido al interés de las vanguardias históricas por rechazar los valores burgueses dominantes y hallar nuevas rutas estéticas. Unas décadas más tarde Jean Dubuffet acuña el término *art brut* y pone en valor el arte de aquellos que ejercen la creación fuera de la cultura, como él señala, lejos de modas y preocupaciones estilísticas. En 1949 publica en un catálogo de exposición: *L'Art brut préféré aux arts culturels* y se acompaña de una primera exposición de art brut. En 1968 publica su *Asphyxiante cultura*.¹⁶ Dubuffet será una figura clave en la difusión del arte *brut* gracias a la exhibición pública de la *Colección de Art Brut*, en la ciudad de Lausana. Pero Dubuffet reivindica el arte *brut* como una senda de libertad en el discurso estético del arte del siglo XX, ya que considera que permanece al margen de las modas artísticas y sin influencia de la cultura dominante, algo que convierte a la Colección de Lausana en una especie de *reserva artística* para el artista, algo que hallamos en conexión con el mito moderno del *buen salvaje*. También es un clásico de estos estudios la obra de Colin Rhodes titulada *Arte Outsider: alternativas espontáneas*.¹⁷ En base al término *outsider art*, que acuñó Roger Cardinal, Colin Rhodes realiza un análisis exhaustivo de las obras catalogadas como *brut* y *outsider* y destaca sus características formales y lugares comunes desde el punto de vista conceptual.

En esta excelente publicación, los documentos gráficos que aparecen revelan una selección de obras *outsider* con un gran predominio de la representación de la figura humana con una cierta

¹⁵ C. Rhodes, *Outsider Art. Alternativas espontáneas*, Destino, Barcelona, 2001, p. 7.

¹⁶ J. Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007

¹⁷ C. Rhodes, Op.Cit.

tendencia a la abstracción y lo naif. Estos rasgos figurativos distan mucho de las obras que aquí presentamos, ya que la obra de Martina Asensio es profundamente abstracta y son pocos los ejemplos de este tipo que aparecen en monográficos y antologías del arte *brut* y *outsider*.

Actualmente existe una tendencia, en la que se enmarcaría este trabajo, a considerar las obras de calidad realizadas por personas con discapacidad como arte contemporáneo y no tanto como *outsider art* o *art brut*. Se atisba un cambio de paradigma en relación con la valoración del arte producido por personas con discapacidad, en especial la intelectual. Ejemplo de ello es la figura de la ya fallecida artista Judith Scott, artista con el denominado *síndrome de Down*, cuyas sus obras se exponen en centros de arte contemporáneo y se sitúan en el mercado del arte convencional. Museos de arte contemporáneo como el de Lille-Metropole cuentan entre sus fondos con obra *outsider*; y esta obra es así difundida, como arte brut, dentro de una tendencia contemporánea. Destaca el artículo del año 2007 de Joëlle Pijaudier-Cabot sobre esta corriente actual donde el museo de arte contemporáneo abre sus puertas, (eso sí, muchas veces las de atrás) a estas obras o colecciones singulares: *El art brut, ¿un arte moderno europeo?*¹⁸

En términos generales, las investigaciones que se encuentran próximas al estado de la cuestión del tema de este trabajo no acostumbran a centrar su interés de forma monográfica en las obras de arte de un artista o autor concreto, como aquí hacemos, sino que su labor suele estar definida por un estudio de varios artistas *brut* en antologías o catálogos de exposiciones. Queremos destacar el excelente catálogo de la exposición *Mundos interiores al descubierto*¹⁹, que fue el nombre de una muestra itinerante en varias ciudades europeas, organizada por la Fundación La Caixa en Madrid, La Whitechapel Gallery de Londres y el Irish Museum of Modern Art de Dublín, y comisariada por Jon Thomson. En esta exposición se reunían obras de autores del entorno outsider y de otros consagrados como Louise Bourgeois, Egon Schiele o Joan Miró. Con textos del propio comisario y también de Roger Cardinal, Ángel González García y James Elkins. Y es éste último el

¹⁸ J. Pijaudier-Cabot, "El art brut, ¿un arte moderno europeo? (Colecciones y proyecto de ampliación del Museo de Arte Moderno de Lille Métropole, Villeneuve D'Asq)", *En torno al Art Brut*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007,

¹⁹ V.V.A.A., *Mundos interiores al descubierto*, Fundación La Caixa, Madrid, 2006.

que nos advierte de que el arte marginal es imposible, ya que como cuestión filosófica, el concepto de vanguardia implica que cualquier genuina novedad será vanguardia, como un “compañero” del arte moderno.²⁰ O la edición del Círculo de Bellas Artes de Madrid a propósito de la exposición *En torno al Art Brut*²¹, del año 2007, con artículos de autores como Guillermo Solana, Serge Fauchereau, Lucienne Peiry o Dolores Durán Úcar.

Metodología

El análisis de la obra de arte de Martina Asensio requiere utilizar diversas herramientas metodológicas propias del estudio del arte y la estética, donde confluyen intereses de la antropología filosófica, la sociología, la psicología social, la educación del arte o la ética. Estará presente una metodología cualitativa de investigación de base fenomenológica, ya que en este estudio se generan datos descriptivos surgidos de una práctica educativa del arte con Martina Asensio y la propia investigadora como docente. De esta práctica, resulta una relación interpersonal entre la investigadora y la artista cuya obra será objeto de estudio. Existe también un interés por entender el fenómeno artístico y estético desde la perspectiva de la autora, y en esta búsqueda por la comprensión se realiza una labor de compilación de los documentos artísticos y fotográficos que los recojan, además del empleo de la observación participante y una posterior interpretación de ellos con métodos cualitativos.

Como apoyo para acercarnos a este material documental que analizaremos nos ha servido de gran ayuda el libro de John Berger *Modos de ver*²². Sus teorías sobre la imagen nos llevan a considerar las fotografías, presentadas en el último capítulo de este trabajo, de las obras de Asensio como obras autónomas, ya que contienen información visual sesgada e intencionada de la obra que

²⁰ J. Elkins, “Naïfs, faux-naïfs, faux faux naïfs, aspirantes a faux naïfs: El arte marginal no existe.”. En: V.V.A.A., *Mundos interiores al descubierto*, Fundación La Caixa, Madrid, 2006, p. 72.

²¹ V.V.A.A., *En torno al Art Brut*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007,

²² J. Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

aquí centra nuestro interés. Cada punto de vista de estas fotografías, manipula y descontextualiza la obra de arte al servicio de nuestro análisis. Cada atención a un detalle concreto de su obra gráfica, reflejada en la captura fotográfica construye una imagen nueva respecto a la obra original en soporte papel. En suma, estas fotografías son parte del análisis general del trabajo. Como especie de axiomas visuales, “sin repetir el recurso de la retórica”²³ han pasado a subrayar también esa elección consciente de la propia investigadora hacia las obras de Asensio.

Del empeño por comprender el hecho artístico desde la perspectiva de la autora surge el interés también por el contexto, tanto humano como físico, donde ha surgido la totalidad de la obra artística que aquí será objeto de análisis. En un apartado sobre el contexto se hará uso de una metodología más propia del campo de las ciencias sociales, donde se tratan aspectos como el centro asistencial, la discapacidad intelectual y el contexto donde la obra es situada según las teorías de la historia del arte, es decir el contexto artístico de los denominados *art brut* y *outsider art*.

Posteriormente, el análisis de la obra de Martina Asensio seguirá una metodología propia del campo de la estética, la filosofía y la filosofía del arte, poniendo en conexión la obra presentada con diversas teorías de la imagen procedentes de teóricos del siglo XX y de la actualidad. Hemos recogido algunos intereses respecto a la imagen y el arte en textos de Aby Warburg²⁴, Martin Heidegger²⁵, Georges Didi-Huberman²⁶ y Keith Moxey²⁷ con el fin de analizar la obra de Martina Asensio. Asimismo, partiendo de *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein²⁸ sobre la imposibilidad de un lenguaje privado, proseguiremos el análisis con textos de Judith Butler respecto al lenguaje y el poder²⁹. Finalmente, muchas de estas ideas realizadas en el análisis serán puestas en relación con la obra de otros artistas. De este modo, esperamos que otras imágenes artísticas

²³ M. Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 33

²⁴ A. Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

²⁵ M. Heidegger, *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.

²⁶ G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, 2009.

²⁷ K. Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico”. En: *Estudios visuales: Ensayo, teoría, y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº6, 2009, págs. 8-27.

²⁸ L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.

²⁹ J. Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2011

actuarán como referencias teóricas para el soporte de nuestro análisis. Para ultimar nuestro análisis de la obra de Asensio, situaremos la serie fotográfica *Ars Canendi*, como un soporte más del análisis.

“Nada poseemos en el mundo _porque el azar puede quitárnoslo todo_, salvo el poder de decir yo.”

Simone Weil, *La gravedad y la gracia*.

B.1.EL CONTEXTO DE LA OBRA DE ARTE DE MARTINA ASENSIO

B.1.1.La piel arquitectónica y social de Martina Asensio.

B.1.2.Apuntes sobre el arte del Otro en el arte contemporáneo: la discapacidad psíquica e intelectual.

La piel arquitectónica y social de Martina Asensio.

En la historia del arte del siglo XX, encontramos artistas con vidas experimentadas al límite, marcadas por una condición mental inestable y frágil o atravesadas por situaciones dramáticas como la guerra o el exilio. El caso de Martina Asensio es algo distinto. Podríamos decir que dispone de las comodidades que los servicios sociales pueden garantizar a cualquier persona con discapacidad intelectual severa en España. Sin embargo, su vida en un centro asistencial comporta ciertos riesgos para su construcción identitaria, para la expresión de su subjetividad y, en suma, para su libertad. El peligro de una institucionalización de por vida, es decir, residir de forma ininterrumpida desde la infancia en centros o instituciones asistenciales, podría desencadenar, si no se ponen en marcha los mecanismos adecuados, un deterioro mental y la marginación o el control social³⁰.

La autora de estas obras gráficas que aquí centran nuestro análisis, al residir permanentemente en una institución de carácter asistencial, se encuentra con una subjetividad construida de forma bien distinta a la de otras artistas que han trabajado libremente y disfrutado de una vida autónoma y con autodeterminación, con su *taller-habitación propio*. Virginia Woolf expuso su punto de vista en relación a las mujeres y la novela en una conferencia de 1928 en la Sociedad Literaria de Newham que aquí extraemos:

“Cuanto podía ofreceros era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas; y esto, como veis, deja sin resolver el problema de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela. He faltado a mi deber de llegar a una conclusión respecto de estas dos cuestiones; las mujeres y la novela siguen siendo, en lo que a mí respecta, problemas sin resolver.”³¹

Woolf quiso comenzar a reflexionar sobre un tema que le había sido sugerido, el de las mujeres y la novela, con la exposición de las necesidades mínimas para la creación de obras

³⁰ J. Di Iorio y S. Seidman, “Por qué encerrados? Saberes y prácticas de niños y niñas institucionalizados”, *Teoría y crítica de la psicología*, 2, 86-102 (2012). Recuperado de: <http://teocripsi.com/documents/2IORO.pdf>

³¹ V. Woolf, *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 2001, p. 6.

literarias. Una *habitación propia*, no sólo resumía el contexto físico mínimo que necesitan las autoras para crear en libertad, sino el lugar simbólico y social que encarna ese espacio propio. En el análisis de las obras de arte de Martina Asensio queremos comenzar por presentar este contexto, esa *piel* arquitectónica y social que no sólo envuelve a esta artista, sino que empaña al sujeto creador mismo.

Dada esta coyuntura, es precisamente para ampliar una visión de su identidad, del desarrollo de su subjetividad y de sus *qualia* en relación con el asunto artístico, por lo que nos adentramos en el que es el contexto de la obra de arte, en estrecha relación con la biografía de esta mujer artista.

La condición *periférica*³² de Martina Asensio viene reforzada por la situación geográfica y arquitectónica del centro donde reside, ya que se ubica a las afueras de una pequeña localidad a 25 kilómetros de una ciudad, sin conexión con líneas regulares de transporte. Un centro residencial diseñado en 1975, heredero de la mentalidad del siglo XIX, acorde con las ideas del *higienismo*³³ para hospitales, sanatorios y psiquiátricos, y acorde con la tipología arquitectónica que vemos en los hospitales psiquiátricos desde el siglo XIX. Esta tipología se ubica normalmente a las afueras de ciudades o núcleos urbanos, aislándose de la vida ciudadana y siendo autosuficiente en servicios. El centro donde reside Martina Asensio, de hecho, fue proyectado con el nombre, que mantiene, de Ciudad Residencial, aunque como esta supuesta ciudad no reúne los mínimos de significación e infraestructuras para que se la considere realmente como tal, nos referiremos a ella con el nombre de Centro Residencial. Esta descripción física del centro es importante, ya que la arquitectura, según Michael Hardt, “no sólo mantiene las divisiones y jerarquías sociales, sino que genera también algunos de los vínculos más poderosos”³⁴. Así, una parte de la población que muestra dificultades cognitivas y psíquicas es aquí “desprendida” de su ciudad, o localidades de origen, formándose una nueva población uniforme desde el punto de vista médico. Una nueva población,

³² J. C. Abric, *Prácticas sociales y representación*, Ediciones Coyoacán, México D.F., 2001 (versión digital)

³³ R. Alcaide, "La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social.." *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales* [en línea], 1999, Vol. 3 . Recuperado: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-50.htm>

³⁴ M. Hardt, *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*, Akal, Madrid, 2011

una colonización, que queda vinculada al funcionamiento de unos servicios que ofrece el centro y que pueden visualizarse en las diferentes fábricas arquitectónicas que integran el conjunto del mismo . Pabellones que también estructuran a dicha población según el grado de discapacidad que les haya sido valorado por un comité oficial socio-sanitario.

La tipología arquitectónica de este centro se repite, desde el siglo XIX, en otros muchos lugares de Europa. Cuenta con pabellones para comedores, edificios para residencias, talleres ocupacionales, unidades especializadas, zonas ajardinadas, y también capilla. Salón para eventos, cafetería y naves industriales. Está construido sobre un antiguo terreno rústico a unos 4 kilómetros de la localidad más cercana y sin previsión de conexión de transporte público regular con las comunidades vecinas. El diseño arquitectónico tiene en cuenta el carácter apartado de su ubicación, y así, esta cercanía con la naturaleza termina por convertir a este complejo residencial en una isla simbólica. Un pequeño territorio de utopía negativa porque su comunicación de este centro residencial desde el punto de vista territorial está muy restringida. Una isla simbólica porque desde el punto de vista social no permite hacer crecer el centro como lo hubiera hecho cualquier localidad, ya que se nutre con los residentes y los trabajadores. Sus puertas están abiertas a las visitas, que se concentran de forma especial los fines de semana.

A pesar de haber sido diseñado este centro residencial con una intención dignificadora para este colectivo de personas con discapacidad intelectual, y haber constituido un proyecto pionero en el panorama español de los años setenta del siglo XX, resulta, desde el punto de vista arquitectónico y con una mirada del siglo veintiuno, un proyecto fallido, ya que su ubicación limita y encarece considerablemente las posibilidades de integración y participación social de las personas que allí residen. En aquellos años del siglo XX, en España era patente la coyuntura social de marginalidad de este colectivo y, con la oportunidad de unos bajos costes de terreno, se optó por construir una fortaleza simbólica donde, con el personal adecuado, se *protegería* a personas con discapacidad intelectual y se les procuraría una vida agradable cerca de un entorno natural. Vincenç Navarro

escribe en *El subdesarrollo social de España*³⁵ que “en 1975 España había heredado de la dictadura fascista el gasto público social más bajo de la UE. La democracia permitió la expresión de los deseos populares, entre los que ocupaba un lugar prioritario el de aumentar el gasto público social. “³⁶ Así, la construcción del centro residencial donde reside Martina Asensio nace en este contexto, marcado por la Transición española, y la iniciativa de una asociación para dar una solución a un grupo de personas con discapacidad intelectual.

El urbanista y arquitecto Kevin Lynch nos recuerda que “*el entorno espacial es una influencia que todo lo permea y que tiene una gran inercia; resulta como la herencia genética y la estructura social en lo que concierne a la distribución de oportunidades.*”³⁷ Actualmente, en el Centro residen de forma permanente unas 180 personas con discapacidad intelectual, y su forma de vida queda condicionada por la tipología arquitectónica donde habitan. La oportunidad de participación ciudadana queda, en este caso, claramente limitada al diseño de forma de vida del propio centro residencial, al estilo de sus *reglas* del centro, como las que podrían existir en un monasterio.

La actividad plástica de la autora que estudiamos ha sido realizada en una gran sala, un taller de arte de unos cincuenta metros cuadrados, situado en uno de los pabellones cuyo uso se dedica principalmente a actividades relacionadas con el montaje o manufactura en serie, según necesidades. En relación con la delimitación de los espacios, de vida y de creación, el escritor Georges Perec recoge, en un libro llamado *Especies de espacios*, una reflexión sobre los muros y paredes que componen un apartamento. Aunque Perec se refiere a las paredes de una vivienda, nos es útil su descripción, como metáfora de todo el Centro asistencial o institución de salud mental. Perec nos advierte de la mascarada del muro, ya que, en la mayoría de las ocasiones, su función tectónica es mínima para el edificio. La función de la pared es construir límites para la vida, como ocurre en nuestras casas, y en el centro asistencial donde reside Martina Asensio, la pared es un

³⁵ V. Navarro, *El subdesarrollo social de España*, Anagrama, Barcelona, 2006.

³⁶ V. Navarro, *Ibid.*, p. 42.

³⁷ K. Lynch, *La buena forma de la ciudad*, Gustavo Gili Editores, Barcelona, 1985, p.167.

instrumento para construir una intimidad, pero igualmente para levantar límites con los demás u ocultarnos de la mirada de los otros.

“Coloco un cuadro en una pared. Rápidamente olvido que hay una pared. Desconozco lo que existe detrás de este muro, ya no sé que hay un muro, ya no sé lo que es un muro. Ya no sé que en mi apartamento hay paredes, y que si no hubiera paredes, no habría apartamento. La pared no es mas que lo que delimita y define el lugar donde vivo, es lo que lo separa de los otros lugares donde viven otros, no es más que un soporte para el cuadro. Sin embargo, olvido también el cuadro, no lo miro más, ya no sé mirarlo. Puse el cuadro en la pared para olvidar que había una pared, pero olvidando ese muro, olvidé también el cuadro.”³⁸

Trabajando en un centro de este tipo corremos el riesgo de olvidar el contexto arquitectónico, la función y existencia de esas paredes, ya que trivializamos la existencia de esos muros. Corremos el riesgo de olvidar los muros respecto a lo que enuncian como fronteras sociales y también corremos el riesgo de dejar de ver los *cuadros* de esas paredes. Martina Asensio pertenece a un grupo social, el de las personas con discapacidad intelectual, y esta circunstancia médica ha definido profundamente su construcción de identidad, al igual que también la condiciona el lugar donde reside, su arquitectura y sus pautas.

Nos gustaría ahora detenernos en la descripción de su *representación social*³⁹, al igual que hemos considerado necesario realizar una descripción del contexto residencial de esta artista, la representación social de un individuo resulta vital para el desarrollo de lo que concierne al sujeto. Además de las particularidades cognitivas de la artista, la pertenencia a un grupo social condiciona su entrada en lo imaginario social, en el papel que desempeña dentro de la misma y el rol que la sociedad le asigna. Por lo tanto, este aspecto del imaginario social repercute en la entrada en el lenguaje y en sus producciones artísticas, como prácticas comunicativas, estéticas y auto-referenciales. El concepto de representación social fue desarrollado en la década de los sesenta del siglo pasado por Serge Moscovici⁴⁰ y estudiado y ampliado por diversos autores en las décadas posteriores. Según Alfonso García Martínez “todo sujeto posee representaciones, entendidas como

³⁸ G. Perec, *Especies d'espaces*, Éditions Galilée, Paris, 2000, p. 77.(traducción de la autora)

³⁹ J.C. Abric, *Prácticas sociales y representaciones*, Ediciones Coyoacán, México D.F., 2001, p.7. (versión digital)

⁴⁰ J.C. Abric, *Prácticas sociales y representaciones*, Ediciones Coyoacán, México D.F., 2001, p.7. (versión digital)

el conjunto de sus conocimientos, creencias u opiniones, que posee y comparte en el seno de sus grupos de pertenencia. Se establecieron tanto por la construcción de la identidad de la persona, como por compartir los valores de los grupos a los que cada persona pertenece. Al ser necesarias para situarse y para orientarse, guían nuestras acciones, es decir, nuestras prácticas sociales.”⁴¹ Así, la población de un centro residencial como el que nos ocupa, comparte necesariamente características que conforman una identidad social común basada, como comenta García Martínez, en un conocimiento personal de un fenómeno social.

Por otro lado, Jean Claude Abric⁴² estudió que una representación social está organizada en un sistema central y otro periférico. Por ello, los grupos de no poder, como las personas con discapacidad psíquica e intelectual, se denominan poblaciones periféricas y se encuentran fuera de la construcción central de las representaciones sociales. Abric planteó la hipótesis, según la cual, los individuos o grupos no reaccionan con objetividad a una situación, sino a la representación que de ella tienen. En relación con el análisis de la obra artística de Martina Asensio estas cuestiones nos incumben, ya que influyen directamente en la calidad de la recepción estética de su obra. No hay que olvidar los aspectos psicológicos que se ponen en juego durante la recepción de la obra de arte. El público, conocedor de que la obra es producto de una persona con una grave discapacidad psíquica e intelectual, quedará, durante la experiencia y valoración estética de su obra, orientado por la representación social del grupo al que pertenece la autora.

Para Abric los grupos centrales tienen una gran importancia, ya que van a estructurar los contenidos que están fuertemente anclados sobre la memoria colectiva del grupo que lo elabora, y proporcionan a la representación estabilidad y permanencia, erigiéndose como la parte más rígida de la sociedad. Las representaciones sociales generadas por el grupo central son permeables a la memoria colectiva del grupo y están dotadas de una gran resistencia al cambio, garantizando la

⁴¹ A. García, "Identidades y representaciones sociales: La construcción de las minorías", *Revista Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº18, 2008.2. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/nomadas/18/alfonsogarcia.pdf>

⁴² J. C. Abric, *Prácticas sociales y representación*, Ediciones Coyoacán, México D.F., 2001 (versión digital)

continuidad y la permanencia de dichas representaciones. El grupo central está vinculado y determinado por las condiciones históricas, sociológicas e ideológicas. Se caracteriza también por estar marcado por la memoria colectiva del grupo y su sistema de normas. De igual modo, garantiza la continuidad y permanencia de la representación, determinando la naturaleza de los lazos que unen entre sí los elementos de la representación. Estos grupos centrales son los que también actúan en la historiografía de la historia del arte, reproduciendo estas representaciones sociales y sus constelaciones en los términos y clasificaciones de arte *brut* y *outsider*; en el caso que nos ocupa. Sería dentro de estas categorías donde habría que insertar la obra de Asensio si aceptáramos en nuestro análisis la opinión de estos grupos centrales definidos por Abric.

En suma, las representaciones sociales de las personas con discapacidad intelectual, generadas por el sistema central, responden a una tradición histórica e ideológica muy alejada de un paradigma democrático de participación o de inclusión social. Las personas con estas discapacidades son apartadas del mundo de la cultura. Se entiende que sus limitaciones cognitivas impiden claramente su iniciativa y dificultan su participación en muchos asuntos, pero, fundamentalmente, esta falta de integración tiene causas políticas o religiosas. El tratamiento social de la discapacidad desde los tiempos de la Antigüedad hasta nuestro siglo XXI ha mostrado varios modelos, que conviven actualmente. Soledad Arnau y Mario Toboso los han estudiado y los agrupan en cuatro modelos principales.⁴³ Nombran un primer modelo denominado de *prescindencia*⁴⁴, que consideraba que la discapacidad tenía su origen en causas religiosas y que estas personas eran una carga para la sociedad, que incluye submodelos como el *eugenésico* y el de *marginación*. El segundo modelo, el modelo médico, es el *rehabilitador*, que persigue normalizar y rehabilitar a estas personas, centrándose en la discapacidad y produciéndose una “subestimación hacia las aptitudes”⁴⁵ del colectivo con discapacidad. Es decir, se centra en los déficits que aparecen

⁴³ M. S. Arnau y M. Toboso, “La discapacidad dentro del enfoque de capacidades y funcionamientos de Amartya Sen”. En: *Aucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, N°20. Segundo semestre de Segundo semestre de 2008. Recuperado en http://www.diversocracia.org/docs/Fundamentos%20eticos%20interdependencia_oviedo.doc.

⁴⁴ Ibid. Recuperado en http://www.diversocracia.org/docs/Fundamentos%20eticos%20interdependencia_oviedo.doc.

⁴⁵ Ibid. Recuperado en: http://www.diversocracia.org/docs/Fundamentos%20eticos%20interdependencia_oviedo.doc.

en estas personas y no en sus cualidades. El tercer modelo que encontramos es el *social*, nacido del rechazo a los dos anteriores, y que apunta a que el origen de la discapacidad tiene causas sociales. Para este modelo, es la sociedad la que muestra limitaciones para prestar los servicios adecuados a las personas con discapacidad. Por último, y con una perspectiva contemporánea, apuntan a un cuarto modelo llamado de *diversidad*⁴⁶, que ha sido estudiado por los autores Agustina Palacios y Javier Romañach⁴⁷. Dichos autores señalan la necesidad de un nuevo paradigma o modelo que acepte el hecho de la diversidad humana y que supere la dicotomía entre capacidad y discapacidad existente en la actualidad. Estos autores reclaman para las personas con discapacidad el mismo valor moral, con las mismas garantías de Derechos Humanos.

No es el tema de este trabajo hacer una historia de la psiquiatría, pero creemos conveniente señalar que las instituciones psiquiátricas han sido, y continúan siendo en muchos casos, fuertemente privativas para sus residentes. Los estudios de Michel Foucault, en su *Historia de la locura en la época clásica*⁴⁸, o sus seminarios sobre los denominados *anormales*⁴⁹ definen muy bien ese control social hacia este grupo de personas estigmatizadas. En el curso del Collège de France sobre los *anormales*, Foucault analiza en profundidad la relación de la discapacidad intelectual y psíquica (denominadas tradicionalmente locura y estulticia) con la justicia, gracias a un recorrido histórico. Foucault plantea que la nueva economía de castigar, puesta en práctica especialmente desde el Siglo XIX, exige la racionalidad del crimen, planteándose el problema jurídico y moral sobre *el acto sin razón*. Es decir, no hay crimen si el sujeto se encuentra en estado de demencia. Foucault nos señala que habrá, siguiendo el modelo francés, una tendencia desde su artículo 64, hacia “cierta forma de saber, cierta forma de análisis, que puedan permitir definir, caracterizar la racionalidad de un acto y distinguir entre un acto razonable e inteligible y un acto irrazonable y no inteligible.”⁵⁰ Este punto nos interesa en nuestro análisis, aunque trate de un tema jurídico, ya que

⁴⁶ Ibid. Recuperado en: http://www.diversocracia.org/docs/Fundamentos%20eticos%20interdependencia_oviedo.doc.

⁴⁷ A. Palacios y J. Romañach, *El modelo de la diversidad*, Ediciones Diversitas, Valencia, 2006

⁴⁸ M. Foucault, *La locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006

⁴⁹ M. Foucault, *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*, Akal, Madrid., 2001.

⁵⁰ M. Foucault, Ibid., p.109

aparece en el caso de juzgar la referencia a un saber, que es un saber médico, psiquiátrico. La justicia necesita del psiquiatra para determinar la racionalidad de un acto, que definirá si el autor puede ser considerado una persona enajenada, sin responsabilidad sobre el mismo. El psiquiatra es necesitado por la justicia para juzgar la racionalidad del acto y el raciocinio del autor. Así, “el ejercicio del poder de castigar dice: sólo puedo castigar si comprendo por qué él ha cometido su acto”⁵¹ Esta reflexión sobre la racionalidad de un acto y este “problema del acto sin razón”⁵² inevitablemente nos lleva hasta otro acto, otra acción distinta, el de la creación artística y sus obras, pero igualmente producidas por estas mismas personas con discapacidad psíquica o intelectual.

De nuevo nos preguntamos si estos *actos sin razón* aparecen únicamente durante el ejercicio criminal o podrían darse en una práctica artística. Ya que es la persona, según el juicio de un psiquiatra, la que carece de esa razón, ésta podría también *abandonarle* en muchos otros actos y pintar *sin razón*. Y nos surge una pregunta: ¿es necesario, como en un crimen, conocer la naturaleza del acto artístico, comprender sus mecanismos y motivaciones para emitir nuestro *veredicto estético*? ¿Es necesario saber, como en un crimen, si el acto artístico es razonable e inteligible o no, para conocer su valor? Y, ¿qué parte de razón existe en una pintura *automática* como la que practicaba, por ejemplo, Henri Michaux bajo los efectos de la mescalina? En las obras que analizamos aquí, hay un acto: el artístico, bien distinto de un crimen, es cierto, pero se ve igualmente acompañado después por un juicio, nuestro juicio estético. Aunque para el estudioso del arte no hay intención punitiva en juzgar estéticamente una obra, sí que generalmente consideramos necesario conocer si ésta es fruto de un *acto sin razón*. A cualquier crítico de arte le gusta conocer quién es el autor y en qué contexto físico o humano ha realizado su obra, quizás sea sólo una ingenuidad el considerar que una obra se explica *por sí misma*.

Los artistas e intelectuales del siglo XX de las llamadas vanguardias históricas no necesitaron juzgar la cordura de los hombres y mujeres en sus creaciones artísticas. Todo ello tenía

⁵¹ Ibid.,p.110.

⁵² Ibid.,p.109

que ver con el espíritu de aquel tiempo, el *zeitgeist*. Las nuevas ideas del inconsciente y de la propia cultura promulgadas por Sigmund Freud⁵³ fueron muy inspiradoras para el grupo surrealista. Así, los surrealistas practicaron técnicas como la escritura automática, que les permitía liberarse de la censura de la razón, sacando a la luz creaciones de gran espontaneidad. Estas técnicas creativas *sin razón* fueron celebradas con gran entusiasmo por este grupo de artistas e intelectuales, ansiosos por hallar nuevos horizontes teóricos y estéticos.

En relación con el tema que nos ocupa, conocemos la influencia, sobre estos grupos de vanguardia, de la obra publicada en 1922, *Expresiones de la locura*, del historiador del arte y psiquiatra Hans Prinzhorn, donde compilaba para su estudio un surtido de obras plásticas realizadas por los enfermos mentales de muchos hospitales psiquiátricos europeos⁵⁴. Así, estas vanguardias alabaron con entusiasmo dichas obras *marginales* sin necesidad de encontrar en ellas una *comprensión del acto* o una razón. También para los pintores expresionistas, este arte *marginal* favorecía un viaje a “los estratos más profundos de la mente”⁵⁵ y les permitía conseguir “imágenes nacidas del cerebro, superiores a la naturaleza y no corrompidas por la historia ni por la academia”⁵⁶. Esta huida de lo académico, esta escapada en dirección contraria a la razón misma (tal como había sido diseñada por la cultura occidental, con un canon, con unas medidas estandarizadas con las que poder comprender y representar su mundo) tuvo un propósito estético de raíces antiburguesas. Esta mezcla de libertad e inconformismo encontraba detractores en aquella época: los nazis, celosos guardianes de una particular estética en relación con su ideal de ser humano, creían reconocer en las vanguardias históricas el derrumbe y decadencia de los cánones de la cultura occidental. Para las ideas del nacional socialismo, los juegos estéticos de los artistas de vanguardia y sus influencias formales, tan apartadas del clasicismo europeo, debían ser tratados como una forma de perversión.

Exhibieron en varias ciudades la tristemente famosa exposición itinerante de *arte degenerado* del

⁵³ S. Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.

⁵⁴ J. Thomson “Loco, brut, primitivo y moderno: Una historia discursiva” .En: V.V.A.A., *Mundos interiores al descubierto*, Fundación La Caixa, Madrid, 2006, p. 63.

⁵⁵ The Blaue Reiter, “Almanac”, 1912, cita extraída de J. Thomson “Loco, brut, primitivo y moderno: Una historia discursiva” .En: V.V.A.A., *Mundos interiores al descubierto*, Fundación La Caixa, Madrid, 2006, p. 63.

⁵⁶ Ibid., p. 63.

año 1937. En ella se mezclaban obras producidas por personas en hospitales psiquiátricos con las obras de artistas de vanguardia con ánimo de ridiculizar a estos últimos. Dado ese contexto histórico y social, la exposición conjunta de estas obras suponía cuestionar el esfuerzo y la calidad de los artistas de vanguardia, un *degradar* dicho arte. Llama la atención que el arte de los enfermos mentales era apreciado en esta muestra como *infracumano*. Poco tiempo después comenzarían las campañas de eugenesia, el genocidio en los hospitales mentales y en los campos de concentración hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. No es de extrañar que tras este panorama en el siglo pasado, alabemos la labor del artista y escritor Jean Dubuffet recopilando y poniendo en valor las obras de estas personas y sus singulares creaciones con un museo propio en Lausana, abierto en 1976, y que cuenta actualmente con unas 60.000 obras de más de cuatrocientos autores⁵⁷.

Éste es, a grandes rasgos, el contexto (a modo de piel arquitectónica y social) que recubre a Martina Asensio y que hemos creído conveniente introducir debido a que los factores sociales forman parte del juicio estético de la obra que aquí presentamos. Ybonne Bernard y Jean Chauuiboff, especialistas en los procesos psicológicos del gusto artístico, ponen en relación estos componentes sociales del juicio estético, considerando que: “si el juicio es en gran parte función de la personalidad y de la historia del individuo, no lo es menos de la influencia de factores externos entre los que el reconocimiento social del artista puede ejercer un papel preponderante. Este reconocimiento puede proceder de un prestigio generalmente reconocido o la consecuencia del juicio de los demás.”⁵⁸ Es decir, el juicio es formado, como el gusto por lo artístico y la belleza, por una serie de factores que se ponen en juego, desde la personalidad hasta los factores sociales donde se recogen las influencias del entorno familiar o el ámbito educativo. En este juicio y experiencia estética se tiene en cuenta una pedagogía del gusto, también una familiaridad,⁵⁹ y serán decisivos, factores como el reconocimiento social del artista y su lugar

⁵⁷ Collection de l'art brut de Lausanne, *La collection de l'art brut*. Recuperado de <http://www.artbrut.ch/fr/21052/collection-art-brut-lausanne>

⁵⁸ Y. Bernard, J. Chauuiboff, “La obra de arte pictórica”, en: R. Francès(ed.), *Psicología del arte y de la estética*, Akal, Madrid, 1985, p.81.

⁵⁹ Y. Bernard, J. Chauuiboff, “La obra de arte pictórica”, en: R. Francès (ed.), *Psicología del arte y de la estética*, Akal, p. 80.

subjetivo en la historia del arte.⁶⁰

Apuntes sobre el arte del Otro en el arte contemporáneo: la discapacidad psíquica e intelectual.

Aquí rastreamos el origen del reconocimiento del arte producido por personas con discapacidad intelectual o psíquica. Nombrando el arte de Asensio como arte del Otro cultural, constatamos una conexión anacrónica con el arte africano, el prehistórico, el medieval y todas aquellas manifestaciones artísticas que no eran comprendidas ni valoradas en un primer momento. Actualmente tienen su propio espacio en nuestra historia del arte.

En el análisis hemos apuntado al contacto con América, en la Edad Moderna, como el comienzo del interés por el Otro. Está claro que previamente a la Edad Moderna, existía ya una fascinación por las culturas lejanas, un claro ejemplo de ello sería el Egipto o la India de Herodoto. Pero tras los viajes a América se instala el descubrimiento del Otro cultural, a través del mito del *buen salvaje*. Construido con el contacto con los indígenas de América desde la visión de paraíso cristiano, como así relata en sus crónicas el propio Cristóbal Colón. Este *salvaje*, visión de la bondad ingenua, se levanta como opuesto a la maldad del *conquistador*. Así, el nativo americano es visto como el hombre del paraíso, del que sacar provecho y al que hay que *tutelar*. Un ser humano *natural*, así definido en los escritos de la época, como los de Bartolomé de las Casas (véase su *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*)⁶¹

Respecto al término *salvaje*, en un diccionario de estética, podemos leer su definición:

“Por oposición a *cultivado*, en sentido figurado, califica a una persona sin instrucción en lo estético o literario y sensible solamente a los efectos toscos o fuertes”⁶² También aparece como: “Lo salvaje añade a la rudeza, a lo brusco y también a lo informe, un movimiento violento, un impulso

⁶⁰ Y. Bernard, J. Chaucuiboff, “La obra de arte pictórica”, en: R. Francès(ed.), *Psicología del arte y de la estética*, Akal, p. 81.

⁶¹ A. Corvisier, *Historia Moderna*, Labor, Barcelona, 1991, p.273

⁶² E. Souriau, *Diccionario de estética*, Akal, Madrid, 2000, p. 981

sin freno ni reglas”⁶³

Conforme las viejas fronteras imaginarias de la Europa Moderna y Contemporánea se iban redefiniendo simbólicamente desde finales del siglo XV, así iban también avanzando nuevos y fascinantes mitos gracias a las numerosas exploraciones como las de James Cook o Joseph Banks⁶⁴ en lugares como los *paraísos* de la Polinesia. Junto a estos asombrosos viajes por Asia y África, en torno a todas estas incursiones de carácter económico y colonialista, afloró, además de un interés científico, un interés estético hacia otras culturas que no compartían los rasgos comunes de la Europa llamada *blanca*. Una Europa, que, en la primera mitad del siglo XIX aún construía su identidad gracias a sus raíces grecolatinas y su tradición judeo-cristiana, pero que ya había sido alimentada por el espíritu de lo exótico y lo vernáculo del Romanticismo.⁶⁵ Y ejemplo de esta curiosidad e interés por el *Otro* son los gabinetes de curiosidades, con su sección de objetos *artificialia*⁶⁶, que proliferaron en las dependencias nobles de los siglos XVI y XVII, germen de los actuales museos. El panorama de ese Otro quedará enriquecido constantemente por múltiples intereses: un lejano Extremo Oriente, como se reflejará en las *chinoiseries* rococós de los palacios barrocos de Europa y la adoración de los artistas impresionistas o decadentistas hacia Japón, con sus estampas ukiyo-e, sus lacas y sus sedas; la profunda fascinación de artistas y diletantes por el arte *primitivo* de la Polinesia o el magnetismo de un África subsahariana, o por el arte cristiano *primitivo*. En el siglo XX, encontramos ese interés por el Otro algo transformado: es tiempo del genio de los llamados locos, alabado ya desde el primer Romanticismo⁶⁷, tornará en el arte *outsider* o *art brut* de la mano de Jean Dubuffet o de estudiosos como Colin Rhodes, no sin antes haber conformado toda una estética en los grupos dadaístas y surrealistas⁶⁸.

⁶³ Ibid., p.982.

⁶⁴ R. Holmes, *The Age of Wonder. How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*, Harper Press, Londres, 2009, p.III.

⁶⁵ Ibid.,p.XVI.

⁶⁶ E. Alaminos, "El acceso a los museos: evolución histórica." *Boletín de la ANABAD* 40.2 (1990): 173-178.(versión digital)

⁶⁷ G. Solana, "La Suiza visionaria: Wölfi, Soutter, Aloïse.", en: S. Fauchereau, (ed.) *En torno al art brut*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, p.87.

⁶⁸ J.A. Ramírez, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009, p.73-102.

Considerando el mito del *buen salvaje* como punto de partida de este gusto actual por el arte *outsider*, la idea del noble salvaje no era nueva en los tiempos de Jean Jacques Rousseau, ya que había sido gestado por las ideas de *Utopía* de Tomas Moro y por los importantes descubrimientos geográficos de esa época. Salvador Giner nos recuerda que es una época, la de Rousseau, donde aumenta la movilidad social en Europa, donde afloran las “grandes aspiraciones románticas de la igualdad de oportunidades para todos los individuos”⁶⁹ Algo a lo que aún no hemos renunciado, ya que la búsqueda de la igualdad en el ser humano sigue siendo una cuestión que interesa igualmente en un contexto como el de este mismo trabajo que nos ocupa ahora. Un siglo antes, también en la obra el *Criticón* de Baltasar Gracián⁷⁰, de mediados del siglo XVII, aparece claramente este mito en la figura de Andrenio: un salvaje procedente de las costas de Santa Elena que sirve a Gracián para desplegar toda una reflexión sobre los valores y la sociedad de su tiempo, al mismo tiempo que para reconocer la locura contemporánea, en un recorrido pedagógico por las edades del hombre.⁷¹

El propio artista Gauguin sucumbe al mito de estos nobles salvajes y al encanto de los Trópicos y decide trasladarse a Tahití, para morir, finalmente, en las Islas Marquesas. Y es el propio artista el que escribe: “Me iré allí y viviré retirado del mundo que se considera civilizado y frecuentaré tan sólo a los llamados salvajes”⁷² Y lo que aquí nos interesa es que este artista perseguía construir con estos ingredientes exóticos, con estas compañías singulares, un especie de “programa artístico consciente”⁷³, buscando cualidades de los pueblos polinesios y huyendo de los formalismos, academicismos y del mercado del arte del París de su tiempo. Gauguin llevará a cabo toda una transformación del lenguaje creativo, como apunta Juan Antonio Ramírez en su obra, *El objeto y el aura*.⁷⁴ Se abre paso, en este momento finisecular, una nueva estética que se acerca al gusto por lo sencillo, lo salvaje, e incluso lo infantil. Algo que nos acerca ya hasta la estética y la

⁶⁹ Ibid., p. 330.

⁷⁰ B. Gracián, *El Criticón*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2010. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-criticon-tomo-primer--0/>

⁷¹ S. Giner, *Historia del pensamiento social*, Ariel, Barcelona, 1994, p.329.

⁷² P. Gauguin, *Escritos de un salvaje*, en: J.A. Ramírez, Op.Cit., p. 74.

⁷³ J.A. Ramírez, Op.Cit., p. 75

⁷⁴ J.A. Ramírez, Op.Cit., p. 75.

ética del arte *brut* o *outsider*, propio de la obra de Martina Asensio.

Décadas más tarde serán los surrealistas, aunque también los dadaístas habían sentido gran fascinación, los que como agrupación de artistas retomen con renovado interés el gusto por lo *salvaje*, esta vez, tomando de referencia la obra de Hans Prinzhorn, *El arte de los enfermos mentales*⁷⁵, de 1922. Para los surrealistas, estos pacientes psiquiátricos encarnarán el genio por excelencia: un genio sin ataduras morales, libre de todo condicionamiento para desplegar un auténtico camino hacia las verdades del inconsciente. El propio Prinzhorn, psiquiatra e historiador del Arte, fue quien recopiló multitud de obras procedentes de los hospitales psiquiátricos de varios países europeos como Italia, Francia o Alemania.⁷⁶ También el psicoanalista Jacques Lacan escribirá un artículo sobre *El problema del estilo y el diseño paranoico de las formas psiquiátricas de la experiencia*⁷⁷ publicándolo en la revista *Minotaure*, del círculo surrealista, en 1933.

Sin embargo, lo realmente novedoso era “la voluntad de considerar a los alienados en tanto que artistas, más que como meros casos psiquiátricos”⁷⁸ En suma, sus creaciones visuales eran estudiadas dentro del campo de la Historia del Arte y de la estética, con métodos propios del análisis crítico. Las referencias visuales de este colectivo de artistas tan peculiares fueron todo un modelo para los artistas surrealistas, y a ellas se sumaron otras influencias estéticas como el arte de los niños o el arte prehistórico. Ejemplo de ello podemos verlo en la obra de Joan Miró, o en el primitivismo étnico de Max Ernst, en la obra caligráfica de Henri Michaux o en Paul Klee.

En cierta forma, esto fue la semilla definitiva para la eclosión, después de la Segunda Guerra Mundial, del término acuñado por el artista Jean Dubuffet, como *art brut*. La diferencia fundamental de Dubuffet con el espectro de artistas surrealistas, muy apegados aún a las influencias románticas sobre la idealización del genio creativo, fue de índole social y moral. Dubuffet defendía

⁷⁵ H. Prinzhorn, *Expressions de la Folie*, Gallimard, Paris, 1984.

⁷⁶ J.A. Ramírez, Op.Cit., p. 97.

⁷⁷ J. Lacan, “El problema del estilo y el diseño paranoico de las formas psiquiátricas de la experiencia”. En: *De la psicosis paranoica y sus relaciones con la personalidad*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2000 (versión digital)

⁷⁸ J.A. Ramírez, Op.Cit., p. 97.

la creatividad, la poética y la expresividad de todo tipo de artistas sin caer en distinciones como las de normales-anormales.⁷⁹ Sin idealizaciones de grupos sociales, culturales o médicos. Simplemente remitía el valor de estas creaciones a la naturaleza humana y a su enorme impulso creativo y estético.

En suma, ese *buen salvaje* está instalado, desde entonces, entre nosotros. Ya no hace falta acudir a los paraísos de la Polinesia para encontrar un ejemplo de esa belleza en estado puro. Se puede encontrar entre las obras ingenuas de los niños y en la espontaneidad de muchos pacientes psiquiátricos o personas con discapacidad intelectual. Como nos recuerda Francisco José Martínez:

“ el otro ya no está frente a nosotros sino entre nosotros, lo que pone en cuestión quiénes somos nosotros. Ya no somos (suponiendo que alguna vez lo hubiéramos sido) una comunidad étnica, unificada por la raza, la lengua, la cultura o la religión.”⁸⁰

La reflexión sobre la alteridad reconduce la cuestión al propio sujeto en una sociedad, como la que nos señala Francisco José Martínez y ya no tiene criterios unificadores. Una sociedad multicultural surgida tras las últimas oleadas migratorias en España que pone al descubierto nuestra identidad. Fue en una puesta en cuestión de quiénes somos y de cómo nombrar el arte producido por las personas cuyo arte no surge de un discurso cultural institucionalizado, de donde surgió el término *outsider art*⁸¹.

Respecto a su origen concreto, fue empleado por primera vez por el escritor Roger Cardinal en el año 1972⁸², como una traducción al inglés del término acuñado por Dubuffet, *art brut*, que se remontaba a la década de los años cuarenta. Los artistas *marginales*, son, como nos recuerda el especialista Colin Rhodes, “diferentes en su fundamento respecto a su público, a menudo considerados como seres disfuncionales en base a los parámetros de normalidad establecida por la

⁷⁹ J.A. Ramírez, Op.Cit., p. 98.

⁸⁰ F. J. Martínez, “Verdad, igualdad y tolerancia en el diálogo entre las culturas”, en: V.V.A.A., *Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009, p.161-162.

⁸¹ C. Rhodes, *Outsider Art. Alternativas espontáneas*, Destino, Barcelona, 2001.

⁸² Ibid., p.7.

cultura dominante.”⁸³ Hay que recordar también que el arte *outsider* no hace referencia a períodos históricos, ni a grupos de artistas que necesariamente se conozcan entre sí. Así, el arte *outsider* no sigue los parámetros habituales de la historia del arte⁸⁴.

El arte *outsider* se nutre de una fragmentación cultural, ya que constituye una corriente alternativa a la cultura predominante, muchas veces apoyada en un arte relativamente anónimo. Anónimo, en el sentido de que sus autores no suelen pertenecer, salvo excepcionalmente, a esta “alta” cultura de los circuitos al uso, como son los museos de Arte Contemporáneo, las galerías u otras instituciones que gestionan el arte y su comercio. Por otro lado, sus autores no se encuentran en posiciones de prestigio social o de celebridad, algo que resulta algo complicado de sostener en relación con el tradicional mercado del arte. Es muy raro ver que los artistas *outsider* hagan promoción de sus obras. Así, su comercialización es especial y generalmente se agrupa en Asociaciones o centros especializados, como el *Growth Art Centre* de Oakland, en Estados Unidos de América, o la *European Outsider Art Association*. A este respecto, Colin Rhodes muestra su crítica al interés de Dubuffet por salvaguardar y aislar a estos creadores *brut*, sin permitir que hubiera una permeabilidad hacia círculos más profesionalizados de exhibición. Para Rhodes, este aislamiento va en detrimento del artista *outsider*, ya que le frena en su camino hacia la emancipación social⁸⁵. Así, Dubuffet conservó a estos artistas *brut* ajenos al mundo del mercado del arte y a sus circuitos, su Museo con la *Colección de Art Brut* de Lausanne, abierto al público en 1976 gracias a su enorme esfuerzo y dedicación, conserva algo de los gabinetes de curiosidades del ambiente renacentista. Quizás posea, su labor conservadora, además de un gusto por defender y apreciar las obras de estos artistas singulares, mucho de protección y de profilaxis, procurando mantener en los artistas y en sus obras una *pureza* que no encontraba en el arte de su época, *corrompido* por el capitalismo o la ideología. En su libro *La axfisiente cultura* denuncia que artistas e intelectuales de prestigio siempre han estado al abrigo del poder:

⁸³ Ibid., p. 7.

⁸⁴ Ibid., p. 9.

⁸⁵ Ibid., p. 16.

“los intelectuales se reclutan en las filas de la casta dominante o en la de aquellos donde aspiran a integrarse. El intelectual, el artista, toma el título que le dan los miembros de las clases dominantes. Molière cena con el rey. El artista es invitado a casa de las duquesas, como el cura⁸⁶.”

Tal vez por su concepción del artista y del intelectual sumido en las fauces de la clase dominante, Dubuffet quiso, a toda costa, no sólo preservar su propio arte de las influencias del poder dominante, sino evitar también que los artistas del entorno *brut* se “contaminaran” con influencias tanto estéticas como culturales de una cultura dominante que aborrecía. Eso le llevó, como hemos comentado antes, a desear salvaguardar a toda costa la especial *pureza* en estos artistas. Artistas, que, por otro lado, se mantenían *al margen* simplemente por razones sociales e incluso médicas. Dubuffet construyó una especie de renovado mito del *buen salvaje* de J. J. Rousseau en su particular paraíso *brut* instalado y reproducido en su Museo de Lausanne. Desde su nacimiento el mundo de la cultura contemporánea ha modificado sus planteamientos conceptuales, el discurso del arte ha fagocitado, como lo hizo con las vanguardias históricas, el arte *brut*. Nada podrá evitar que en la actualidad continúe la fascinación por los territorios desconocidos de la mente y sus prodigios.

Guillermo Solana, insiste junto a otros expertos, como Serge Fauchereau, en el Romanticismo como el germen del interés por ese Otro que tiene dificultades para mostrarse y también por lo que permanece oculto. El Romanticismo queda como “la referencia fundamental ya que, con su descubrimiento del sueño, de la infancia, de los márgenes de la locura, el buen salvaje (...) Es la idea de que en la medida en que el artista tiene algo valioso que aportar, procederá de su capacidad para adoptar una ingenuidad radical.”⁸⁷ “El Romanticismo trajo las evidencias de la fuerza y la belleza de la Naturaleza. Hay mucho de esta valiosa Naturaleza en el ser humano mismo y el arte da cabida a esa misma fuerza que nos hace sentir, nos inspira o incluso nos destruye.

En relación con las palabras de Fauchereau sobre la ingenuidad radical que aparece en las

⁸⁶ J. Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007, p.9

⁸⁷ V.V.A.A., “Art Brut: el arte como compulsión”, *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, IV Época, 03, 2006. Recuperado de: <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=96>

obras de los artistas *marginales*, en la obra que traemos aquí de Martina Asensio hay mucho de radicalidad. Radical por escueta y certera, por carente de ornato, conectada con un discurso que va a la raíz, sin dilación y sin intermediarios. La contundencia de sus trazos nos arrastra a pensar en un cuerpo en movimiento, en combate. En su obra gráfica sus caligrafías radicales traspasan los soportes y nos conectan con un cuerpo que nos llama hacia la urgencia del arte más puro.

B.2.ARTEFACTOS GRÁFICOS- Lenguaje y *artesanía comunicativa*.

B.2.1. *Ars Canendi*- Paraísos y lenguaje en una mujer con discapacidad intelectual.

B.2.2. Esbozo del sujeto *butleriano*, la posibilidad de la artista.

Ars Canendi- Paraísos y lenguaje en una mujer con discapacidad intelectual.

A través de la acción artística de Martina Asensio se invoca también un lenguaje particular que está al servicio de la autora. Por la forma en la que se abre paso este lenguaje lo hemos definido como *artesanía comunicativa*. Durante los talleres de arte donde surgía su práctica artística, Asensio dibujaba y dibujaba sin descanso, casi de una forma compulsiva. Su práctica estaba lejos de la del artista intelectual: sin discurso metalingüístico, ni justificación ninguna, debido a su discapacidad, contiene sin embargo esta práctica el placer de ser un lenguaje especial. En su práctica se desataba la satisfacción de un proceso comunicativo, esforzado y difícil. Suerte de *artesanía*⁸⁸, como impulso humano por realizar bien una tarea, alcanzada gracias al deleite por el dibujo. Lenguaje-artefacto, al servicio de la autora. Lenguaje-utensilio, que se desdibuja al nombrarlo.

En el texto *El origen de la obra de arte*, de Martin Heidegger, encontramos rutas para orientar este análisis, en relación con el uso del utensilio, con la función lingüística del arte:

“(…)las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante el trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio.”⁸⁹

Si el arte que crea Martina es capaz de comportarse como utensilio, convertido en artefacto lo es en relación con el uso del arte como lenguaje singular. Asensio muestra grandes dificultades en un lenguaje verbal, que es fallido; pero sí que emplea con éxito la práctica del arte para comunicarse. Una práctica cómoda, como unas botas de taller, que le permiten un discurrir en el tiempo y en el espacio a través de la experiencia estética. Un discurrir que no sólo es comunicación

⁸⁸ R. Senett, *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009, p.20.

⁸⁹ M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en: *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p. 23.

especular, también es un especial lenguaje compuesto por imágenes abstractas que la ponen en relación con su medio inmediato: el taller de arte, y a través de la reproducción de sus imágenes y su difusión, una posible comunicación con los espectadores de su obra. Una comunicación que implica no sólo una exhibición, sino una respuesta estética de las personas que toman su obra. El taller de arte es un lugar de trabajo en relación a un lenguaje que dista mucho de ser el verbal, pero que sí comparte la capacidad de expresar estados de ánimo y la cosmología de la autora. El arte que enuncia a través de la belleza de lo gráfico no sólo su presencia, sino lo que es imposible de enunciar por medio de la palabra. Un lenguaje que no se puede articular siguiendo los códigos lingüísticos de la escritura, pero que describe precisamente no sólo lo que es, sino lo que no puede llegar a ser. Y el asunto de lo que le *falta* al arte para ser un lenguaje se pone aquí en relación con lo que le falta a Asensio para ser escuchada: precisamente el habla.

Imposible fabricar un habla para Martina, imposible utilizar una máquina para que logre hablar. Pero la artista puede hacerse cargo de la necesidad humana del arte. Experimenta para mostrarse, Asensio toma lo que de música hay en el arte. Puede entonces cantar, entonar una canción, inventar una melodía, resonar gráficamente, hacer uso de sinestesias, invocando a su cuerpo para una acción comunicativa. Su práctica artística es su *ars canendi* particular.

Artesanía comunicativa: Esta *artesanía* que se separa de un lenguaje tipificado, sin gramática, sin una doble articulación, sin flexibilidad, sin soporte alguno para la prevaricación,⁹⁰ que logra dominar a través de un esfuerzo creativo. Sus dibujos están insertos en un proceso de comunicación más amplio que le permiten un intercambio productivo con el mundo. Esta singular comunicación, que atraviesa dificultades en relación con sus discapacidades, sale airosa conformando una suerte de lo que denominamos una *artesanía comunicativa*.

Las experiencias estéticas no están referidas a habilidades cognitivo-instrumentales o ideas morales. Lejos de esto, dichas experiencias están conformadas “con la función de constituir un

⁹⁰ A. López, *La Psicolingüística*, Síntesis, Madrid, 1991, p.32

mundo, de abrir mundo, función que posee también el lenguaje”⁹¹.(3)

Debido a su coyuntura médica, su actividad creativa en el campo de las artes plásticas y su formación han ocupado un lugar privilegiado en su conexión y simbolización entre su mundo interior y exterior.

Nos proponemos demostrar que, a pesar de las limitaciones cognitivas e intelectuales de la autora y las diferencias entre el lenguaje artístico y el verbal, la obra plástica de Martina Asensio ha constituido su particular lenguaje que está precisamente en relación con la obra de otros artistas plásticos.

Nos recuerda el investigador Elliot W. Eisner, “*el significado no se limita a lo que las palabras pueden expresar*”⁹², ya que el ser humano es un creador de significados. Las artes poseen un gran surtido de formas para compartir, crear, modificar y desvelar significados.

En el taller, Asensio logra una maestría y un aprendizaje expresivo que no puede lograr en el plano puramente lingüístico, con las cadenas de significantes fónicos del lenguaje verbal. Las estructuras gráfico-sígnicas que se repiten en su obra artística no son más que el reflejo de su particular subjetividad, que expone sobre soporte. El lenguaje artístico le sitúa *al descubierto* ante el mundo y ante los otros, ya que “las personas son estructuras simbólicas, permanecen entrelazadas con su cultura y sociedad de forma interna, a través de relaciones gramaticales”⁹³ Así, en el caso de Asensio, el encuentro con una gramática viene dado por las relaciones que se establecen con dichas estructuras simbólicas y cómo ellas operan en el marco socio-cultural; el arte, esta vez considerado como producto cultural, queda entrelazado en estas peculiares relaciones gramaticales.

En relación con la obra de Martina Asensio, un rasgo dominante del autismo, según Kanner, es el deseo de soledad, y para Asperger, la restricción de las relaciones con el entorno⁹⁴ Para el estudio de este lenguaje artístico queríamos señalar esta tendencia al mutismo, que también aparece

⁹¹ J. Habermas, *Pensamiento postmetafísico*, Madrid, Editorial Altea, 1990, p.97.

⁹² E.W. Eisner, *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, Paidós, Barcelona, 2004, p.281.

⁹³ J. Habermas, op.cit, p.101

⁹⁴ J.C. Maleval, *El autista y su voz*, Madrid, Editorial Gredos, 2011,p.33

en muchas personas autistas. Y es importante, puesto que en este trabajo abordamos la cuestión de la comunicación y el lenguaje. Este mutismo no se funda en una incapacidad biológica, sino en la elección, probablemente inconsciente, del sujeto. Las personas autistas parecen buscar esa soledad, excluyendo todo lo que llega desde el exterior y dedicando su interés, muchas veces, a actividades estereotipadas. Con su tendencia a la soledad se desarrolla una buena relación con los objetos⁹⁵. Y será precisamente a través de esos objetos (en nuestro caso, pinceles o lápices sobre papel), cuando logrará expresar lo que es imposible a través del lenguaje verbal. El lenguaje verbal del sujeto autista posee un aspecto ciertamente artificial, no está dirigido a nadie, evita al interlocutor. No sirve, en definitiva, para la comunicación⁹⁶. Es un lenguaje *desviado hacia la autosuficiencia*, sin valor semántico o de conversación, como señala el psicoanalista Jean Claude Maleval⁹⁷. Por tanto, existe una grave disociación entre voz y lenguaje, de manera que sí es posible hablar fuera del lenguaje, *por medio de los objetos*⁹⁸.

Y de nuevo aparece ese lenguaje artístico que nos ocupa, irremediablemente, muy lejos del habla. Nos interesan las ideas de Wittgenstein sobre la imposibilidad del lenguaje privado y el proceso de aprendizaje del lenguaje en sus *Investigaciones filosóficas*⁹⁹. En su texto leemos:

“¿Pero sería también imaginable un lenguaje en el que uno pudiera anotar o expresar sus vivencias internas_sus sentimientos, estados de ánimo,etc._para su uso propio? ____¿Es que no podemos hacerlo en nuestro lenguaje ordinario? _____Pero no es eso lo que quiero decir. Las palabras de este lenguaje deben referirse a lo que sólo puede ser conocido por el hablante, a sus sensaciones inmediatas, privadas. Otro no puede, por tanto, entender este lenguaje.”¹⁰⁰

La clave es que nuestras sensaciones pueden ser privadas, pero convertidas en lenguaje son, irremediablemente, compartidas. Seguimos en el texto de Wittgenstein, en sus *Investigaciones*:

“¿Hasta qué punto son mis sensaciones privadas?”(13) Expone que, en un contexto de aprendizaje del

⁹⁵ J.C. Maleval, op.cit., p.36.

⁹⁶ J.C. Maleval, op.cit., p.78.

⁹⁷ J.C. Maleval, op.cit., p. 88.

⁹⁸ J.C. Maleval, op.cit., p. 81.

⁹⁹ L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.

¹⁰⁰ Ibid., p. 219.

lenguaje en el niño, éste pasa de sentir un dolor, a *metabolizarlo* de forma simbólica a través del lenguaje común¹⁰¹. El dolor, que correspondía primero a la esfera de los sentidos de forma privada y única pasa, a través del uso del lenguaje, a ser nombrado e incorporado para una comunidad lingüística. Así, lo natural de un dolor, sentimiento o estado mental encuentra sólo gracias a su traducción convencional en el lenguaje, una dimensión social y relacional. En el texto, Wittgenstein añade: “La proposición “Las sensaciones son privadas” es comparable a “Los solitarios los juega uno solo.””¹⁰² Es decir, el campo de las sensaciones pertenece a nuestro nivel íntimo de experiencia y éstas deben ser cifradas a través del acuerdo en el lenguaje si queremos compartirlas.

En su *investigación*, prosigue con la hipótesis del cifrado de un sentimiento por parte de un único hablante, con la única ayuda de la escritura en un diario personal. Sin embargo, Wittgenstein concluye que no existe para un hipotético lenguaje privado posibilidad alguna de contar con un criterio de corrección. La corrección posibilita el uso de todo lenguaje, así como ilustra en el ejemplo que nos vuelve a proporcionar este filósofo, con la memorización de los horarios de trenes: “*Consultar una tabla en la imaginación es tan poco consultar una tabla, como la imagen del resultado de un experimento imaginado es el resultado de un experimento*”¹⁰³

El lenguaje, como demuestra el filósofo vienés, necesita al menos dos hablantes para permitir la corrección de normas. De nada sirve la recopilación de datos lingüísticos si éstos no pueden ser confrontados. En el caso concreto que nos ocupa, es la posición de aprendizaje de la artista Martina Asensio y su profesora la que la sitúa en un ámbito de adquisición de un lenguaje, esta vez artístico. Siguiendo las ideas de Wittgenstein, su lenguaje verbal, su habla, queda, inevitablemente, en una especie de *cul de sac*, en un lenguaje privado imposible, sin posibilidad de corrección ni de aprendizaje. Y ligado, esta vez, a una discapacidad que le imposibilita el desarrollo de las competencias lingüísticas propias del habla. Aunque el hallazgo de un sistema de comunicación en torno a las artes plásticas emancipa a la autora y la inserta en una nueva

¹⁰¹ Ibid., p. 221.

¹⁰² Ibid., p. 221.

¹⁰³ Ibid., p. 231.

comunidad. Sin embargo, su habla, su verbo, queda imposible de descifrar, siempre *privada*.

Aplicando esta idea al proceso creativo y artístico de Martina Asensio, el arte actúa como paso a lo simbólico gracias a sus mecanismos lingüísticos. Aparece un abandono de lo natural y de lo que en lo natural hay de solipsismo para conjurar un lugar común, una convención, en este caso artística. La expresión gráfica es comprendida, si bien no por todos los espectadores, sí por una comunidad que comprende esas imágenes como un lenguaje. Su obra gráfica representa el abandono de lo natural, indescifrable, para proyectarse en un sistema lingüístico compartido, en primera instancia, en un ámbito doméstico, como el taller. Al mismo tiempo, este sistema es susceptible de ser compartido y reproducido en ámbitos mayores, como una sala de arte, una página web o una publicación especializada, adquiriendo una dimensión pública de lenguaje. Dimensión que está en estrecha relación con el reconocimiento de su obra, y al mismo tiempo, condicionada por la calidad de la experiencia estética y su recepción. Quedan así, en relación el aspecto lingüístico de la obra, su recepción en el espectador-receptor y el fenómeno estético y público, sobre el que más tarde reflexionaremos.

En relación con esa peculiar comunidad lingüística con la que Asensio comparte los contenidos de su lenguaje artístico (peculiar por la naturaleza de su recepción, donde la experiencia estética está presente) Walter Benjamin, en su artículo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, menciona que:

“Toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje y esta concepción plantea –como todo método verdadero- múltiples problemas nuevos.(...)Lenguaje significa en este contexto el principio encaminado a la comunicación de contenidos espirituales en los objetos en cuestión: en la técnica, en el arte, en la justicia o en la religión. En resumen, toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje.”¹⁰⁴

Lo espiritual es entendido como una esencia única de la instancia subjetiva, contenido

¹⁰⁴ W. Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, Angelus Novus, Editorial Sur, Barcelona, 1971, en: *Contratiempo. Revista de crítica, cultura y pensamiento*, Recuperado en <http://www.revistacontratiempo.com.ar/benjamin2.htm>

privado que se comparte a través de la expresión artística. En la obra de Asensio se manifiesta esa *espiritualidad*, que es puesta a la vista, descubierta en un acto de comunicación humana.

Para la expresión de esta espiritualidad a través de la convención que supone lo lingüístico, tenemos en cuenta que lo que se denomina en historia del arte como *estilo*¹⁰⁵ (que no es más que la forma en la que el arte se revela de forma personal), ese *gusto*¹⁰⁶, esa *manera*.¹⁰⁷ De Asensio posee rasgos comunes con el lenguaje artístico de otros artistas. *Estilo* como *conjunto coherente de formas*, como postulaba Focillon¹⁰⁸ Así, desde la década de los años cuarenta o cincuenta del siglo pasado, encontramos una serie de artistas de una gran tendencia a la abstracción, con un fuerte componente de espontaneidad y uso de la gestualidad, como aparece en la pintura infantil. Podemos situar estéticamente la obra Martina Asensio en una constelación de artistas como Wols, Fautrier o Hans Hartung, también en relación con la gestualidad de Moherwell, Twombly, incluso en Tapies¹⁰⁹. En la estética de lo espontáneo que comparten estos artistas, incluida Asensio, en esta belleza, encontramos lo fallido, el lapsus, el descuido. Un gusto por lo inacabado, una tendencia a lo imperfecto que nos recuerda la frase inconclusa, o una conversación repetida, una y otra vez, que se escucha y se va apartando cada vez más.

Esbozo del sujeto *butleriano*, la posibilidad de la artista.

“Cuando cada dibujo es una sonda o una palada que abre el terreno, es que busca algo que no está a la vista al simple roce de la mirada. Es el esfuerzo por llegar a algo que yace encubierto, como quien va a descubrir una mecha que adivina ardiendo bajo la arena, un estrato rico en cristalizaciones en el interior del monte, un río subterráneo, un enterramiento. Respuesta a una llamada que pone en estado de alerta y que viene de lejos. Pero para hacer un sondeo, para dar paladas, hay que tener una sonda, disponer de una pala.”¹¹⁰

En este fragmento, la artista Eva Lootz nos describe sus dibujos personales. También con

¹⁰⁵ E. Souriau, *Diccionario de estética*, Akal, Madrid, 1998, p. 540.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 540.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 540.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 541.

¹⁰⁹ I.F. Walther (ed), *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2000.

¹¹⁰ E. Lootz, *Lo invisible es un metal inestable*, Árdora Ediciones, Madrid, 2007, p.111

similares palabras podríamos describir los de la artista Martina Asensio. Y es el empeño por llegar a ese *algo que yace encubierto*, un ir tras la pista de ese *algo que no está a la vista al simple roce de la mirada* es lo que hace soñar tanto a la poesía como al arte.

Estudiar los dibujos de una artista de unas grandes capacidades para el arte, pero *clasificada* con discapacidad intelectual grave bajo los parámetros marcados por OMS en la Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías,(CIDD) de 1980 y la Clasificación Internacional del Funcionamiento, la Discapacidad y la Salud,(CIF) de 2001, es también nuestra forma de dar respuesta a una llamada que viene de lejos. Implicados estamos en un esfuerzo sensitivo e intelectual para desvelar sus imágenes, rastrear en ellas la enérgica mecha que *arde bajo la arena*, como describe Eva Lootz. Como un corazón que late sin dar cuenta a nadie, los dibujos de Martina parecen llevar una libre existencia. Su autora, con su discapacidad, barre de sus dibujos cualquier significado intelectualizado que se les pueda atribuir, su obra no es el terreno adecuado para la crítica de arte. Dicha obra está, en cierto modo, a salvo de exégesis contemporáneas, como un estilista que resiste a la intemperie. Asensio acudía al taller a realizar sus dibujos y pinturas en silencio y en silencio ha trabajado su obra.

“Son la pala, la sonda, el anzuelo”¹¹¹ Queremos traer aquí los dibujos de Asensio como anzuelos roídos. Su obra resiste nuestras miradas gracias a una fuerte conexión con el mundo donde podemos incluirnos no sólo como atentos espectadores, sino como pobladores de sus paraísos de líneas y *deseembocaduras*.

El ejemplo de su obra artística es ejercicio de libertad y conformación de una subjetividad e identidad en *riesgo*. La práctica del arte para Martina Asensio supone no sólo un *deseembocar* en la experiencia estética, sino un contacto placentero y productivo con el mundo. Esta misma *deseembocadura* mitiga el *riesgo* que surge tras su diagnóstico de discapacidad intelectual grave, tras su mutismo y un habitar institucionalizado: Rutinas, cumplimiento de horarios, clausura, regulación

¹¹¹ E. Lootz, Op. Cit., p.112.

del empleo del tiempo¹¹². Vida uniforme y estandarización del ser humano, como en una producción seriada o una cadena de montaje interminable, peligros para la condición humana.

Los procesos artísticos y estéticos llevados a cabo por la artista son un recurso para el despliegue de su subjetividad y mitigan los efectos de una vida regulada. La práctica artística en Martina Asensio da lugar a otro contexto que no comporta procesos de estandarización, a pesar de llevarse a cabo en la misma infraestructura arquitectónica. Estos procesos artísticos se han realizado exclusivamente en un Taller de Arte y nos remiten a ese contexto especial, a esa posición de escucha que el taller de arte procura, y a esa disposición de las herramientas adecuadas. Esa *sonda*, esa *pala*, a la que se refería Eva Lootz, es imprescindible para dibujar, y la artista, Martina Asensio, las ha encontrado a su servicio. Gracias a este utillaje simbólico, la artista ha puesto en marcha una serie de dispositivos estéticos, lingüísticos y de comunicación al servicio de su identidad y de su subjetividad.

Acercarnos a esa especial performatividad que tiene al arte como su mecanismo, más allá de un mutismo y de unas limitaciones cognitivas, nos descubriría la esencia de lo humano, desechando los estigmas de la discapacidad.

Performance, forma, formación, acción, el lápiz y la acuarela.

Hablamos de lenguaje y en relación con un texto de Judith Butler, en *Censura implícita y agencia discursiva*, encontramos reflejado el caso de Martina Asensio y sus limitaciones con el lenguaje verbal, con el habla:

“Si el sujeto habla de forma imposible, si habla de una manera que no puede ser considerada como habla o como el habla de un sujeto, entonces ese habla es despreciada y la viabilidad del sujeto es puesta en cuestión. Las consecuencias de esta interrupción de lo indecible pueden hacer que uno sea “apartado”, de modo que la intervención del Estado lo encarcele en una institución psiquiátrica o para criminales.”¹¹³

Por ello, damos tanto valor a esa actividad artística, que, en algunos aspectos toma el lugar del habla y posiciona al sujeto en un universo particular de lenguaje. Ya que, su actividad artística,

¹¹² M. Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2009.

¹¹³ J. Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 2009, p. 223.

como una especie de para-lenguaje legitimado, deja de ser “despreciado” y genera una escucha atenta que no despierta su habla. Sus dibujos, sus obras plásticas, son *apreciados* y se conectan con un lenguaje ya normativo, poseedor de estructura simbólica en la cultura y en la sociedad a través del arte. Sus dibujos pueden ser puestos en relación con la obra de otros artistas e incluirse en un sistema estético y simbólico, cosa que difícilmente ocurre con su lenguaje verbal.

Paseos por lo que parecía imposible, *derivas*, *deslices*, felices obras. Una obra como un contagio, un contagio como un lenguaje. Lenguaje (re)animado, puesto en marcha, lenguaje adelantado. Humano a través del cuerpo, *deseembocadura* hasta la mano de una particular belleza. *Ars canendi* es su manera de cantar, la forma en la que registra melodías con un lápiz de grafito.

Esbozo del sujeto butleriano, la posibilidad de la artista.

“Pensar la prótesis.

Aquello que remedia la carencia.

Necesidad de echar a andar como sea y con lo que sea.

Movilidad de extrema urgencia. Funcionamiento en estado de necesidad.

¿Cómo no íbamos a pensar las mujeres acerca de la prótesis, alojadas como estamos, por gracia del discurso logocéntrico, en el territorio de la negatividad?”¹¹⁴

Con este texto de Lootz, no es difícil pensar, si en el caso de Martina Asensio, su lenguaje artístico no deja de ser una prótesis a la que hemos ayudado a crecer o hemos ido implantando. Algo que *remedia la carencia*, pero que es extraño a su organismo, a su estructura original. Pero, ¿acaso no es la cultura misma, un constructo, también un aparato muchas veces incómodo de soportar?

Existe un Manifiesto de las Mujeres con Discapacidad en Europa, firmado el 22 de febrero de 1997, por el Grupo de trabajo sobre la Mujer frente a la Discriminación del Foro Europeo de la Discapacidad. Señalamos antes el texto de Eva Lootz donde nos presenta la *prótesis* y una

¹¹⁴ Lootz, Op.cit., p.124.

movilidad de extrema urgencia. Ya que, “El género es un problema”¹¹⁵, citando a Elvira Burgos, en su libro *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler*. Burgos se encuentra más allá de la pretensión de la resolución del problema, más bien apunta a una “revitalización del problema del género, pensado y repensado desde cada vez más diversificados ángulos y perspectivas, porque este es el cauce que convierte al género, en tanto problema y en la medida en que continúe siendo un problema, en una categoría, en un instrumento, eficaz para la transformación social.”¹¹⁶

Pensamos la prótesis. Reflexionamos sobre su valor para la *movilidad* y el arte en Martina Asensio. Quizás ésta sea una prótesis confeccionada a medida, donde ella misma ha sido la artesana de su propia carencia. Belleza en un lenguaje protésico. Hemos descrito las dificultades de Asensio para su entrada en el lenguaje hablado, y por lo tanto, hemos hablado de sus dificultades para construirse en sujeto-social debido a su discapacidad. En Butler encontramos que: “La reproducción del sujeto tiene lugar mediante la reproducción de las habilidades lingüísticas (...)En este sentido, las reglas que rigen el hablar bien son también las que otorgan o deniegan el *respeto*”¹¹⁷”En el caso de la artista cuya obra estudiamos, el *fallo (no funcionalidad)* en sus habilidades lingüísticas supone un sujeto que, geográficamente, se construye sobre una falla. El sujeto que emerja tras la práctica artística será un sujeto que herede las turbulencias del sujeto del orden del habla.

En el capítulo cuarto de la obra de Judith Butler *Lenguaje, poder e identidad*, también seleccionado en el apartado anterior, la autora aborda la dimensión del lenguaje, heredera de las ideas de Jacques Lacan sobre la entrada del sujeto en el lenguaje:

“Si un sujeto deviene sujeto al entrar en la normatividad del lenguaje, entonces estas reglas preceden y determinan la formación misma del sujeto de forma significativa(...)las normas que rigen la formación del sujeto parlante separan al sujeto de lo inexpresable”¹¹⁸

¹¹⁵ E. Burgos, *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler*, A. Machado Libros, Madrid, 2008, p.127.

¹¹⁶ E. Burgos, *Ibid.*, p.127, 128.

¹¹⁷ J. Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 130.

¹¹⁸ J. Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 2009, p. 222.

Sin embargo, aunque el psicoanálisis de Lacan sitúa esta entrada en el lenguaje durante la infancia, Butler encuentra que esta entrada “es evocada en la vida política cuando la cuestión de ser capaz de hablar es de nuevo una condición de la supervivencia del sujeto.”¹¹⁹

Para nosotras, en el caso de Martina Asensio y su actividad artística, encontramos que existe también una entrada particular en el lenguaje gráfico y estético, al modo en que Butler apunta en el párrafo anterior, respecto a la vida política y la supervivencia del sujeto. Asensio a través del aprendizaje en el taller de la práctica artística ha adoptado una normatividad en el espectro del arte, una construcción que la introduce en la sociedad y en la cultura, al mismo tiempo que transporta y anuncia su vulnerabilidad como sujeto. Su práctica en este lenguaje artístico anuncia la supervivencia de ese sujeto que se está construyendo en sociedad. Como en el texto de Butler: “La condición para la supervivencia del sujeto es precisamente la forclusión de aquello que más amenaza al sujeto”¹²⁰

Estas son operaciones (desde la reflexión de la prótesis a la reflexión sobre la entrada en el lenguaje) situadas ya muy lejos de los paraísos del Arte. Donde “actuar en ese lugar del lenguaje permite la viabilidad del sujeto y esta viabilidad se mantiene por un temor contra el que uno se defiende y que al mismo tiempo lo produce a uno, el temor a una especie de disolución del sujeto.”¹²¹ Los riesgos que aparecen ahora son bien distintos a los que comentamos en el apartado del contexto, generados por la coyuntura social propia de las instituciones y grandes centros especiales para las personas con discapacidad. Los que ahora se formulan, tienen que ver con entrar en el propio sistema simbólico del lenguaje.

En el libro de Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder*, la pensadora, reflexiona en su tercer capítulo sobre algunas teorías de Foucault y Freud en torno al *sometimiento*, la *resistencia* y la *resignificación*.¹²² Propio de los estudios de Foucault sobre los centros de internamiento, cárceles

¹¹⁹ J. Butler, Ibid., p.223.

¹²⁰ J. Butler, Ibid., p.223.

¹²¹ J. Butler, Ibid., p.223.

¹²² J. Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 96..

o psiquiátricos, donde el autor encuentra que el individuo se formula a partir su “identidad” de preso. Una identidad de preso “discursivamente constituida”¹²³. Aquí el poder no sólo actúa a través del ejercicio de la dominación, sino que “también *activa* o forma al sujeto.”¹²⁴ Así, el término de Foucault *assujettissement*, traducido al español como sujeción, no sólo se entiende como dominación, sino como producción del propio sujeto con unas restricciones basadas en un “modelo de obediencia”¹²⁵. Estos modelos, que tienen como elementos el *cerco* y la *invasión* a través de prácticas significantes en el cuerpo, estas prácticas, las define Foucault en el contexto carcelario por la inspección, la confesión etc. Y Judith Butler nos señala que en determinados contextos (en el que cabría un centro asistencial) estos modelos actúan sobre el cuerpo del recluso y lo hacen “obligándolo a aproximarse a un ideal, una norma de conducta, un modelo de obediencia”¹²⁶

Me pregunto si existe también un “ideal, una norma de conducta, un modelo de obediencia” en el ámbito de la discapacidad intelectual y también en relación con el género. Creo que sí, que algunas prácticas son similares a las observadas en las residencias psiquiátricas y en las prisiones, y que la cuestión del género también está condicionada por esta discapacidad intelectual en relación con cuestiones como la sexualidad o la autodeterminación. Casi nada se elige, el modelo sigue siendo, a estas alturas del siglo XXI, bastante inflexible y difícil de transformar.

Así, siguiendo a Butler y las ideas de Jacques Lacan¹²⁷ sobre la psique, el sujeto se produce “siempre con un coste”¹²⁸, esa especie de riesgo que antes comentábamos. Ya que Butler define el sujeto en relación con esa sujeción, ya que “la sujeción es, literalmente, el hacerse de un sujeto”¹²⁹ Fuera de esa normatividad estaría todo lo que se resiste a las “exigencias”¹³⁰ y estaría formado por lo inconsciente. La psique nos interesa en cuanto es “entendida como lo que desborda

¹²³ J. Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 96.

¹²⁴ J. Butler, *Ibid.*, p.96.

¹²⁵ J. Butler, *Ibid.*, p.97.

¹²⁶ J. Butler, *Ibid.*, p.97.

¹²⁷ S. Conttet, “Pienso donde no soy, soy donde no pienso”, en: G. Miller (coord.) *Presentación de Lacan*, Manantial, Buenos Aires, 1993, p.13.

¹²⁸ J. Butler, *Ibid.*, p. 96.

¹²⁹ J. Butler, *Ibid.*, p. 96

¹³⁰ J. Butler, *Ibid.*, p. 98.

y frustra los mandatos de la normalización”¹³¹, Será esa psique, la que desborda, la que no entra en el uniforme de un sujeto coherente. Esa misma psique, también es la que se conecta a través de la creación artística. Es Martina Asensio artista, la que coge el lápiz y deja un rastro: su resistencia, un registro de lo incómodo. Su cuerpo recoge un peso especial, pero nos advierte Butler que “la resistencia psíquica frustra la ley en sus efectos, pero no puede reconducir la ley ni sus efectos”¹³² El proceso creativo puede inventar, pero no puede borrar con sus acciones lo que hace levantarse al sujeto.

¹³¹ J. Butler, Ibid., p. 107.

¹³² J. Butler, Ibid., p.p. 112-113.

B.3.EL DESPRENDIMIENTO DEL SUJETO_ El arte de Martina Asensio como arte contemporáneo.

B.3.1. La disposición de nuestra mirada

B.3.2. Desprendiendo al sujeto para desvelar la obra.

“En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de différent(...)”

Francis Ponge, *La rage de l'expression*

La disposición de nuestra mirada

En palabras de Michel Foucault, (refiriéndose a la Institución para enfermos mentales durante el siglo XVIII) “ El asilo es una instancia judicial que no reconoce ninguna otra. (...) Posee sus propios instrumentos de castigo, y los emplea según su criterio.(...)La justicia que reina en el asilo Pinel no imita a la otra justicia en sus métodos de represión; inventa los suyos. O más bien, utiliza los métodos terapéuticos del siglo XVIII y los convierte en castigos. Y no es una de las menores paradojas de la obra “filantrópica y “liberadora” de Pinel esta conversión de la medicina en justicia, de la terapéutica en represión.”¹³³ Este extracto pertenece a su *Historia de la locura en la época clásica*. En la obra, el autor se adentra en el tema de la locura desde la génesis del confinamiento de las personas con discapacidad psíquica e intelectual en Francia. Señala la privación de libertad a la que eran sometidas estas personas, como reflejo de la necesidad de control hacia un colectivo que era visto como un peligro social: el loco, que muchas veces se creía rey, *otro rey*, era recluso. En la obra de Goya, *Casa de locos*, de 1815, vemos perfectamente tres individuos semi-desnudos, harapientos y abandonados por el suelo en un espacio lúgubre, sin ninguna comodidad, pero portando sus coronas. El ambiente y el sistema que reinará en estos lugares será el carcelario. Será a partir del siglo XVIII, cuando se comience a desarrollar la medicina como ciencia positiva.

La psiquiatría funcionará en la primera mitad del siglo XIX, como una rama especializada

¹³³ M. Foucault, *Historia de la locura en la época clásica II*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2007, p. 247-248.

de la higiene pública.¹³⁴ Pero la psiquiatría, para poder existir como institución de saber deberá realizar dos operaciones: codificar la locura como enfermedad, y seguidamente hacerlo como peligro

Para Foucault “los gestos, las palabras, las miradas médicas tomaron, desde ese momento, una densidad filosófica que antes había tenido el pensamiento matemático.”¹³⁵ La psiquiatría, como si se tratara de una zoología del comportamiento, una etología, tomó de ese miedo al *loco*, precisamente, el poder para resolver el conflicto social de la locura con su propia liturgia científica. Existen dos movimientos artísticos bastante similares que se nutren (no de forma exclusiva) del arte producido por personas que residen en instituciones psiquiátricas, sin formación artística, artistas que suelen mostrarse indiferentes a los debates estéticos del panorama artístico de su tiempo. Son el arte *brut* y el arte *outsider*, y sus artistas, *brut* u *outsiders*. Así, no es raro hallar entre estos autores a personas con discapacidad psíquica o intelectual. Muchos de ellos residen en centros psiquiátricos o en otras instituciones de carácter asistencial o terapéutico y suelen tener muchas dificultades para exhibir su obra. Por otra parte, realizan su labor artística de forma muy privada, para su goce personal, con una obra que permanece oculta para el resto de la sociedad. Sus creaciones no acostumbran a formar parte del mercado del arte.

Este conjunto de obras de arte *brut* y arte *outsider* son fruto del interés de historiadores, artistas o amantes del arte que hicieron una labor de compilación, estudio y exhibición en el siglo XX. En definitiva, nombraron y dieron significado artístico a muchas de sus obras.

La obra de Martina Asensio podría formar parte perfectamente de estas dos categorías de arte. Sin embargo, mi intención es nombrarla estéticamente como un arte contemporáneo que se sitúa más bien en estrecha relación con varios artistas del siglo XX como Wols o Hans Hartung¹³⁶, en una clara relación anacrónica, ya que no comparten la misma generación ni el mismo contexto

¹³⁴ M. Foucault, Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975), Akal, Madrid, 2001, p.111.

¹³⁵ M. Foucault, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Siglo Veintiuno Editores, México D.F., 2006, p.278.

¹³⁶ K. Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2001, p.250, p. 232.

cultural.

Nombrar como arte *outsider* o *brut* la obra de Martina, esquivaría la pregunta sobre la naturaleza del artista y, en el fondo, del ser humano. La condición de discapacidad en la autora es importante a nivel social y político, pero no deseamos que sea en este análisis estético el epicentro, ni mucho menos su justificación. Entendemos que privilegiar su discapacidad no haría sino levantar fronteras ideológicas a lo humano y ubicaría a la autora en una geografía moral sin la igualdad de derechos reconocida a todo ser humano.

Defender su obra como *auténtico* arte contemporáneo, es decir, sin las etiquetas asociadas a los artistas con discapacidad, nos permite huir de esa limitación de lo humano.

Limitación que, en este caso, suele condensarse en un sujeto ideal, definido por unas *plenas* facultades mentales e intelectuales. Así, nuestra lengua describe al ser humano como un ser *completo, pleno*. Lejos, fuera, *outside*, se ubica a la persona con discapacidad psíquica o intelectual, que queda *incompleta* para conformarse como una auténtica persona. Así, surge aquí un problema: ¿cómo hemos llegado a vaciar a una persona? Es en este uso del lenguaje donde hemos vaciado de lo humano a las personas con discapacidad psíquica e intelectual. Las plenas facultades mentales quedarían como sinónimo de plenitud del ser humano. Nuestra lengua está sembrada de más trazas de ese ideal donde se revela un ser humano *perfecto, completo, siempre en esplendor y sin sombra de debilidad*. En la Real Academia Española se recopilan palabras cargadas de ideología sobre la discapacidad intelectual y psíquica, un ejemplo es la palabra “tarado”. Su primera acepción es la de: “Que padece tara física o psíquica” y la segunda, que nos interesa más: “Tonto, loco, alocado”¹³⁷

Lo importante ahora, más que conseguir un listado de términos relacionados con las personas con discapacidad, y su relación con ese ideal del ser humano que excluye su propia diversidad, es tomar conciencia de que en la historia del arte también se han construido modelos excluyentes. La historia del arte, aunque sea construida por parte de notables artistas o críticos

¹³⁷ Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en línea en: <http://lema.rae.es/drae/?val=tarado>

como Jean Dubuffet, también reproduce un retiro para un tipo concreto de obras; el mismo que se practica socialmente con las personas con discapacidad intelectual o psíquica. Así, la historia del arte también crea, con sus términos *brut* u *outsider*, asilos a medida para las creaciones de las personas con discapacidad.

A pesar de las *buenas intenciones* de Jean Dubuffet o Roger Cardinal, no hay que olvidar que fue una *compasiva* campaña de eugenesia la que llegó hasta sus últimas consecuencias en el programa conocido como T4, con el que se llevó a cabo el exterminio de miles de personas con discapacidad psíquica e intelectual en hospitales psiquiátricos de Alemania y Austria entre 1939 y 1941. Este programa fue la antesala de los campos de exterminio masivo como Auschwitz.¹³⁸ De ahí mi obstinación en rechazar el término arte *brut* o arte *outsider* para definir la obra de Martina Asensio. Obstinación que está en relación con la dificultad de muchos en deshacerse de ese ideal humano, tan bien conformado y *lleno* de facultades que hemos descrito hasta sus últimas consecuencias ideológicas. Lo que realmente espero que aflore aquí es el arte de un sujeto que, a pesar de sus dificultades, socava estas fronteras culturales e ideológicas que le son adversas para mostrarse *plenamente*.

En esta misma construcción del ideal de lo humano (y del artista) aflora la importancia de haber construido su significado basándonos en un sujeto adulto y cuerdo que domina el lenguaje verbal. Es decir, el significado humano de este ser humano se nutre de los ideales de palabra y escritura razonada como abonos fundamentales. El *logos*, como terreno racional y seguro desde la Antigüedad, queda como terreno de máximo conocimiento, palabra y escritura legitimadas por su uso intelectual.

Foucault desgana a través de su obra *La locura en la época clásica*, los interrogantes de la génesis occidental de la locura como marca social y cultural. Este autor señala que “la obsesión de una animalidad contemplada como el espacio natural de la locura no cesa de poblar el infierno de la

¹³⁸ A. Villarejo, A. Camacho, “Los neurocientíficos en el Tercer Reich”, *Revista de Neurología*, 2008, 23(2), p.126-135. Recuperado en <http://www.upf.edu/materials/fhuma/hcu/docs/t5/art/art105.pdf>

época clásica.”¹³⁹ Foucault nos hace notar que es precisamente una noción concreta del ser humano la que hace al hombre y a la mujer con discapacidad psíquica e intelectual, ser animalizados y poblar ese *infierno* del imaginario social. No es de extrañar, por tanto, que naciera desde este mismo infierno, otro de piedra donde se sometió a la reclusión e incluso a la tortura, durante siglos, a una gran parte de las personas con discapacidad mental. Un poco antes de la reclusión de estas personas, su destino en la Edad Media europea estaba marcado por el viaje, la peregrinación y la expulsión. De hecho, el tema de la *nave de los locos* se basa en una práctica habitual de esa época. Deshacerse de estos locos es hacerlos navegar, embarcarlos, desarraigarlos.¹⁴⁰

Sometimiento a un vaivén constante, sentidos como una amenaza en las villas y ciudades:

“Poder general de amenaza: el sordo peligro de una animalidad que acecha y que de un golpe convierte la razón en violencia y la verdad en el furor del insensato.”¹⁴¹ La locura y la insensatez que amenazan este ideal, son sin embargo confirmación de la vulnerabilidad del propio ideal en este significado de lo humano. En suma, quedan fuertemente custodiados la razón y el intelecto, castigándose con el ostracismo los aspectos humanos de la locura y la insensatez. Que, más que peligros hacia la naturaleza del ser humano, son la constatación de su esencia misma.

Imposible olvidar la falibilidad intrínseca de lo humano, que sale a flote constantemente en la obra de muchos artistas, como ocurre cuando enuncian el tema de la muerte o el tiempo humano. El arte, igual que la locura, señala también la fragilidad de nuestro camino y destino. La marca humana puede reconocerse tanto en la huella de un compás como en el impulso que acompaña al niño en sus primeros dibujos. Sin embargo, ha costado un enorme esfuerzo que fuera reconocida la capacidad intelectual del hombre asociada al ejercicio artístico, o al dibujo.

Es en esta tradición que valora fundamentalmente al ser humano racional, y eso es lo que nos interesa realmente, donde el ser humano que es incapaz de hablar expresando con lógica sus deseos, pensamientos o experiencias, es un ser tarado. Aparece como sujeto incompleto o

¹³⁹ M. Foucault, *La locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006, p.239.

¹⁴⁰ M. Foucault, *Ibid.*, p.p. 21-27.

¹⁴¹ M. Foucault, *Ibid.*, p.239.

defectuoso que queda fuera del discurso de lo humano. En el caso que nos ocupa, es la obra artística de una persona incapaz de hacer un uso racional y funcional del lenguaje verbal, la que se perfila llena de plenitud. La contundencia que aparece en su obra es la constatación de que lo humano es algo más que una determinada forma de razón; de que la belleza se abre paso a través la dificultad cognitiva y que no hay nada más auténticamente humano que la búsqueda de una respuesta a nuestra existencia, siendo ésta es una de las funciones del arte. El arte da una respuesta sin palabras al misterio de lo humano.

En otro contexto histórico y de derechos, la obra de Martina Asensio no plantearía un análisis estético puesto que su obra no alcanzaría el umbral de lo artístico. Lo estético en su obra nos avanza su significado humano.

Así, sería tarea ardua justificar e investigar la obra de Asensio, es decir, estas imágenes sensibles, como receptáculo de conocimiento, ya que sabemos que la imagen, desde Platón e incluso los pitagóricos, forma parte de un mundo sensible y cambiante. Ocurre también que ese intelecto, que funciona *correctamente*, ha quedado advertido de los *peligros* del mundo sensorial que le rodea. *Debe* desconfiar de unos mensajes cambiantes, que no poseen normas claras ni estructuras lógicas como las del mundo abstracto. En esta empresa hay que nadar a contracorriente. Hanna Arendt nos recuerda que “el pensamiento opera con lo invisible, con representaciones de cosas que están ausentes”¹⁴²; pero “el juzgar siempre se ocupa de cosas y particulares que están a mano”¹⁴³. En estas operaciones mentales se destierra todo trazo de realidad física, se desestima cualquier roce con el mundo empírico. Lo mental está emancipado de la parte física y concreta que nos proporcionan los sentidos a través de la experiencia en el mundo y sin embargo el mecanismo del juicio se relaciona directamente con los sentidos. Desde esta tradición filosófica, para analizar la obra de Martina Asensio sin entrar en juicios estéticos, sería preciso intelectualizar su legado físico, sensitivo. Desembarazarse de ese barro de lo matérico que interfiere en el pensamiento. Aquí

¹⁴² H. Arendt, *La vida del espíritu*, Paidós, Madrid, 2010, p. 215

¹⁴³ Ibid., p. 215

encuentro un problema, ¿qué hacer si precisamente, es únicamente lo físico y lo sensitivo lo que me lleva a un análisis estético? ¿Qué hacer si, precisamente, son mis sentidos los que me acercan hasta el pensamiento? No es un filósofo, sino un psicólogo, el que alcanza algunas respuestas gracias a tomar un camino aparentemente diverso. Rudolf Arnheim acomete este esfuerzo por indagar en el pensamiento que opera a partir de las imágenes, desde la misma percepción. Anuncia en su obra *El pensamiento visual*, la importancia central de la palabra en la historia de la filosofía, ya que "la tarea de crear conceptos, acumular conocimiento, relacionar, separar e inferir se reservaba para las *más altas* funciones cognoscitivas de la mente, que sólo podían desempeñar su labor abandonando toda particularidad perceptible"¹⁴⁴

En este desdén por el mundo sensible el interés por el conocimiento lógico se refleja directamente en la concepción y educación de las artes desde la Antigüedad. En el estudio del *trivium* y el *quadrivium* las artes plásticas quedan fuera de la alta cultura¹⁴⁵ La imagen y su conocimiento están en el terreno de los sentidos. En este contexto, el pintor es un mero artesano, un hábil *mecánico* que desconoce el lenguaje, único *logos*.

El ser humano con discapacidad intelectual o psíquica se encuentra alejado del dominio de la razón y, como ocurre muchas veces en la naturaleza, su comportamiento es impredecible. Encontramos así puntos en común entre la desconfianza hacia los sentidos y la desconfianza ante las personas con discapacidad intelectual o psíquica. Sentidos que han querido ser dominados, anulados o controlados, y personas cuya discapacidad atiende al orden de lo cognitivo y conductual y que desde hace siglos son sometidas a un dominio físico y psíquico.

Algo más difícil de reconocer es el lenguaje más allá de la palabra, como sucede en el arte. Mencionamos esto ya que la artista que nos ocupa no posee un lenguaje verbal plenamente funcional y tiende al mutismo y estas particularidades suponen un desajuste respecto al concepto de

¹⁴⁴ R. Arnheim, *El pensamiento visual*, Paidós, Madrid, 2011, p.16

¹⁴⁵ G. Leff, "La facultad de arte: El Trivium y las tres filosofías" en: H. Ridder-Symoens (coord), *Las universidades en la Edad Media: Historia de la universidad en Europa*, Universidad del País Vasco. Servicio de publicaciones, Bilbao, 1994, p. 351.

artista al que estamos acostumbrados desde la Antigüedad.

Por otra parte, la importancia de compartir una lengua y hacer uso racionalmente de ella parece ser también algo fundamental para que se produzca ese reconocimiento como persona. Se manifiesta en la construcción cultural del Otro. Desde los *barbaroi*, término con el que los griegos de la Antigüedad describían una lengua que no comprendían estereotipándola en su mismo significante: *bar-bar*; hasta el mito del *buen salvaje* que aparece con el Nuevo Mundo, tras los viajes de Colón en la Edad Moderna, sin olvidar los Otros que surgen tras los viajes y el colonialismo: el arte oriental, el africano e, incluso, tras el Romanticismo, el medieval. Esta fascinación por el Otro nos llevaría hasta el siglo XX y sus nuevas construcciones, con el surrealismo, donde el Otro ya no está lejos en el tiempo o en el espacio, sino entre nosotros: es la locura, el inconsciente.

Partiendo de la hipótesis de que las personas con discapacidad intelectual o psíquica son consideradas como un Otro social, los dibujos y pinturas de Asensio son así ubicados por la sociedad como pertenecientes a ese Otro. Las obras artísticas de las personas con discapacidad intelectual o psíquica cuentan con el beneplácito de la sociedad cuando se exhiben en salas destinadas a asuntos sociales. Sus obras se cuidan, incluso se incluye el nombre de los autores en las cartelas y podríamos decir que su arte es reconocido actualmente. Sin embargo, y aquí es donde encontramos un problema, esto es así siempre que sea tratado fundamentalmente como un asunto terapéutico, siguiendo un modelo *rehabilitador*¹⁴⁶. Como parte de ese Otro cultural, la obra artística de estas personas se toparía con grandes dificultades si quisiera formar parte, aunque sólo fuera temporalmente, de una exhibición en un contexto *normalizado*, como una sala de arte o un centro de arte contemporáneo. Pero, ¿no era arte? Entonces, ¿por qué no puede ser exhibido en un centro de arte? Nuestra tesis es que para la sociedad no es lo suficientemente *bueno*. *Bueno* en relación a ese ideal ya citado en relación a las teorías de Foucault sobre la prisión, donde el cuerpo, a modo de

¹⁴⁶ M.S. Arnau y M. Toboso, “La discapacidad dentro del enfoque de capacidades y funcionamientos de Amartya Sen”, en *Aucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, N°20. Segundo semestre de 2008

psique, es requerido a “aproximarse a un ideal, una norma de conducta, un modelo de obediencia.”¹⁴⁷

No es suficientemente *bueno* porque el problema tiene relación precisamente, con ese mito del *buen salvaje*, donde se fabrica culturalmente a un *salvaje bueno* para conseguir una justificación, incluso una comprensión, de la maldad de los europeos de esa época. Actualmente, siguiendo similares patrones, el arte producido por las personas con discapacidad intelectual no es lo suficientemente *bueno* cuando desea traspasar el lugar simbólico que la sociedad le procura. No se adapta al ideal de obediencia para una mujer con discapacidad intelectual y psíquica. Judith Butler, en su libro *Mecanismos psíquicos del poder*¹⁴⁸, en relación con la obra de Michel Foucault resalta que “la prisión actúa, pues, sobre el cuerpo del preso, pero lo hace obligándolo a aproximarse a un ideal, una norma de conducta, un modelo de obediencia.”¹⁴⁹ Y seguirá sin serlo mientras no se trabaje y se construyan nuevos marcos filosóficos y culturales que permitan al arte de estas personas con discapacidad ser tratado con igualdad. Evidentemente, la cuestión artística no es sino el reflejo del tratamiento moral que la sociedad procura a estas personas. Si según la Carta de Derechos Humanos existe una igualdad entre los hombres, ¿por qué no acabar con los estereotipos que definen al artista, o al ser humano, como un ser intelectualmente dotado? No creo que aceptar un ser humano con limitaciones cognitivas suponga una merma en asuntos artísticos o estéticos, sino que, más bien, es una forma de mirarnos al espejo y descubrir cuánto de discapacidad intelectual y psíquica hay en nosotros. Me gustaría trazar una panorámica del arte actual, del arte contemporáneo, precisamente desde esa deficiencia, desde esa falta, desde lo *incompleto* que presenciamos. Ser conscientes de esas carencias cognitivas simplemente es ser consciente de las carencias de todo ser humano. Así, la obra de Martina nos anuncia los límites de comprensión de todo ser humano.

¹⁴⁷ J. Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 97.

¹⁴⁸ J. Butler, *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.97.

Desprendiendo al sujeto para desvelar la obra: Tres ópticas para Asensio.

La obra de Martina Asensio requiere de un análisis fuera de ese sujeto. Sujeto entendido aquí en relación directa con lo social: marcado como *outsider* o *brut*. Este es un sujeto indiscreto con el que los críticos han confeccionado unas *recetas* socio-políticas para situar su discurso sobre la locura y la discapacidad intelectual. Esmeradas recetas que incluyen también argumentos del orden estético y formal, como la espontaneidad o el gusto por lo *naïf*.

Así, desprendiéndonos suavemente de este sujeto marcado, la obra dejaría de entretejerse en la red de *simpatías y antipatías*¹⁵⁰ en la que estamos enredados, ya que “*somos atraídos por los que se nos asemejan*”¹⁵¹, confiamos precisamente en lo isomórfico, lo *familiar*.

El valor estético que otorgamos a una obra de arte se tiñe con la presencia del sujeto, que es como nuestra marca de agua, que siempre reflota. Nuestro *desprendimiento* del sujeto tiene el objetivo de vaciar la obra de *interferencias* médicas y socio-políticas en búsqueda de una mayor claridad para el juicio y la experiencia estética. Esta experiencia intelectual, esta reducción del sujeto, sabemos de forma anticipada de su dificultad. Operación donde sujeto y obra, a la manera de un sistema de la física cuántica¹⁵² forma una unidad perfecta, donde cualquier manipulación, incluso la más delicada, de “cualquiera de sus elementos repercute enseguida en la totalidad.”¹⁵³

Así, ante esta enorme dificultad *técnica* y para evitar toda *cirugía* innecesaria con la obra de Asensio, elegimos a la fantasía como metodología. Es esta una fantasía que parte desde su sentido etimológico, de φαίvw, como una forma de aparecer, mostrarse o manifestarse. También en su definición de la Real Academia Español se relaciona con la “facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma

¹⁵⁰ S. Moscovici, *Psicología de las minorías activas*, Ediciones Morata, Madrid, 1996, p. 235.

¹⁵¹ Ibid., p. 235.

¹⁵² A. Szczeklik, *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte*, Acantilado, Barcelona, 2010, p. 15.

¹⁵³ Ibid., p. 15.

sensible o de idealizar las reales”¹⁵⁴ En nuestro caso, esa facultad la empleamos con imágenes artísticas del pasado (como ya ejercitó Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*¹⁵⁵) asociando unas imágenes con otras en un discurso temático y coherente sobre la expresión de las emociones en la historia del arte. En suma, es nuestro propósito hacer uso de ciertas imágenes para el análisis de la obra de Asensio. Definimos esta metodología como un juego fantástico porque cada imagen se aparece como soporte para continuar nuestro análisis, para orientarnos en nuestras ruta visuales. Así, nos permitiremos aquí la asociación de imágenes de la historia del arte con la obra de Martina Asensio, construyendo también nuestras hipótesis de forma visual. Este despliegue fantástico responde a una búsqueda sensible de imágenes artísticas articulada con tres ópticas diferentes. Estas tres ópticas obedecen a nuestro interés analítico: óptica como punto de vista, pero también como instrumento que nos permitiría mejorar nuestra visión.¹⁵⁶

La primera óptica o punto de vista está todavía en relación con ese sujeto que imaginamos *desprendiéndose*. Gira en torno a la piel arquitectónica de la artista expuesta en el apartado B.1.1., espacio dermatológico que también envuelve físicamente a la obra de arte, centro de atención a personas con discapacidad intelectual. Las imágenes seleccionadas se enlazan con aquello que envuelve al sujeto en este hábitat de cercas y de pautas. En este primer apartado, la presencia del sujeto proyecta su silueta en el análisis a través de la tipología arquitectónica y su normativa. Presentaremos tres obras de las artistas Toba Khedoori, Hanne Darvoden y Agnes Richter: *Chain link fence*, *Kommen tierte* y la chaqueta borbada de Richter

La segunda óptica presenta un interés especial por el cuerpo no revelado de la artista, aquél que sólo es posible imaginar a través de los firmes trazos de sus dibujos. A ese cuerpo llegamos a través de un proceso de peritaje: donde los gestos recogidos en los trazos de su obra gráfica son las estelas de un movimiento del cuerpo. Recreando lo performativo del proceso de dibujar, con sus

¹⁵⁴ Real Academia Española. (2001). Fantasía. *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado en: <http://lema.rae.es/drae/?val=fantasía>

¹⁵⁵ A. Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

¹⁵⁶ Real Academia Española. (2001). Óptica. *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado en: <http://lema.rae.es/drae/?val=óptica>

vibraciones y sus movimientos, lo performativo como proceso patético que es registrado.

Presentamos aquí las obras: *La Batalla de Anghiari*, Peter Paul Rubens y la *Mala guerra* de Hans Holbein el Joven. Imágenes que son las evidencias de ese cuerpo en acción que no está a la vista, pero sí es imaginado a través de la gestualidad de sus dibujos, adivinando el ritmo frenético de su mano, su brazo, de su cuerpo entero.

La tercera óptica está en relación con algunas imágenes artísticas que comparten con la obra de Asensio características formales o temáticas comunes. La potente gestualidad que se manifiesta en la obra de Asensio nos conduce especialmente hacia la obra del austriaco Arnulf Rainer. Para completar este punto de vista estético, que queda en relación con el estado de ánimo de la obra gráfica que estudiamos, recogemos dos imágenes de pintura. Sus autores son Wols, en *Alas de mariposa*, y Jean Fautrier, con *Tête d'Otage*, cuyas obras se encuentran en un mismo momento de bello extrañamiento, de perturbadora ternura.

Para desprendernos de ese sujeto que reflota constantemente, sujeto que ahora recerca el territorio de la obra, como en una formación de infantería donde la tropa presenta por todas partes el frente al enemigo, dejando vacío el centro, nos interesaría acudir a los escritos sobre *La muerte del autor*¹⁵⁷, de Roland Barthes. Pero para desprendernos de este sujeto que nos ocupa aquí, no necesitamos su muerte, sino más bien un lapsus del autor. Necesitamos algo más de tiempo para el análisis y que ese sujeto social abandone el cuerpo de la obra de arte. Es preciso recordar la escritura escritura múltiple de Barthes, donde todo está por desenredar y nada por descifrar: no hay búsqueda de significado último, ni interés en rastrear las condiciones del sujeto. Nos interesa desenredar la obra de arte, como una escritura. En el ensayo de Barthes¹⁵⁸, la escritura rehúsa la detención del sentido. El arte, al igual que la poesía, parece alejarse también de las certezas. Encontramos que la obra de Asensio no requiere de interpretación, pero a través del deleite con sus imágenes la reconoceremos. Su particular naturaleza es testigo de sí misma “ y no consiente otra

¹⁵⁷ R. Barthes, “La muerte del autor”, en: *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2002. (versión digital)

¹⁵⁸ Ibid.,

cosa que lo verifique”, como señala Hans-Georg Gadamer en relación al poema.¹⁵⁹ “¡Desprendido de todo referir intencional, es palabra, palabra plena!”¹⁶⁰ Y en la obra que analizamos, ocurre de forma similar, no está creada para servir a un significado. Es preciso acudir a las grafías, estar atento a esa especial sonoridad que rebota en la materia trabajada, en las hendiduras de los trazos de grafito. Reposar su esencia, como Walter Benjamin nos descubre, “su existencia única en el lugar donde ella se encuentra”¹⁶¹. Para este trabajo traemos unas fotografías que documentan la existencia de esta obra gráfica. Sin embargo, estos registros fotográficos son en sí, problemáticos, ya que, como describe Benjamin, quizás sólo obedezcan al deseo de “acercar” hasta nosotros¹⁶² la cosas artísticas de Asensio. Acortar una distancia supone, a la vez, inventar otra nueva. Y esta última es la que nos aleja definitivamente de la auténtica obra gráfica de la artista. Nuestro deseo es, precisamente, recusar esa distancia que hace disolver su aura¹⁶³ y entregarse no a la obra, sino a las fotografías. Es preciso advertir al lector que estas fotografías recogen una imagen sesgada y parcial de la obra gráfica de Asensio. Realizadas por la autora de este trabajo, se entregan aquí a un uso bien distinto del original de Asensio. Estas fotografías enfatizan, aíslan algunos aspectos de las imágenes originales de Martina Asensio¹⁶⁴. En suma, no existirá un encuentro frontal en este trabajo con la obra de Martina, aquí no está su obra original. Ésta es esquivada y es abordada sólo a través de otras imágenes: las imágenes artísticas que se recogen en nuestras tres perspectivas.

Primera óptica para Asensio: Los efectos de la arquitectura.

Nuestra primera visión evoca la geografía de un universo parcelado, en la obra de Toba Khedoori; la segunda, nos llega, en la obra de Hanne Darvoden, como la cifra convertida en ruido

¹⁵⁹ H. G. Gadamer, “De la contribución de la poesía a la búsqueda de la verdad”, en: *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1992, p. 116

¹⁶⁰ Ibid., p. 113.

¹⁶¹ W. Benjamin, “El arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en: *Estética y política*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009, p. 89.

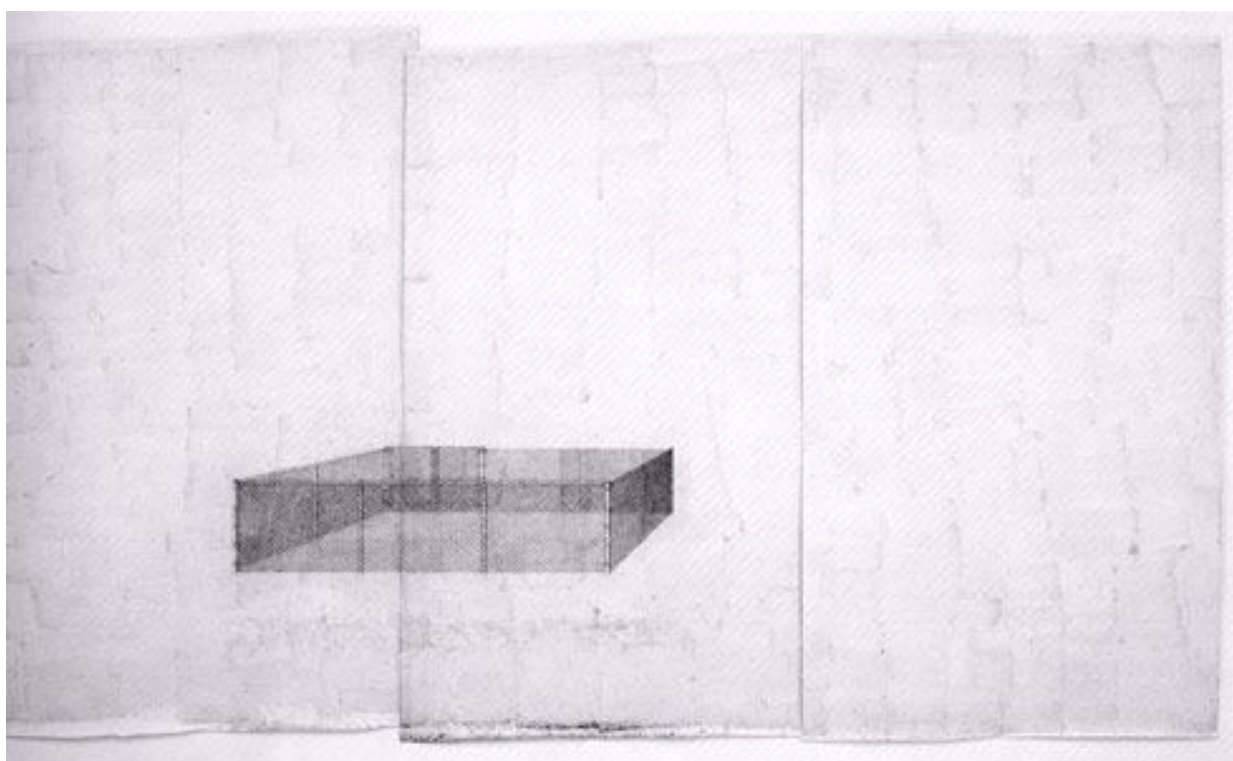
¹⁶² Ibid., p. 94.

¹⁶³ Ibid., p. 93.

¹⁶⁴ J. Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 28

repetido, panorámica de lo que en la sociedad hay de normativo; y, por último, la escritura como *fábrica contra la locura* en la obra de Agnes Richter.

La artista Toba Khedoori, nacida en Sidney en 1964 ¹⁶⁵ trabaja con grandes formatos de papel donde conforma paisajes mentales marcados por una especial soledad y extrañamiento, propios del mundo contemporáneo. Seleccionamos la obra *Chain link fence*, de 1996, realizada en óleo y ceras. De intereses minimalistas, su obra está concentrada en la forma contemporánea de arquitectura y juega con la exposición en dos dimensiones del ambiente posindustrial, de cuidada estética y comedido abandono. No hay presencia del ser humano, ni rastro del ciudadano, pero se deja sentir la construcción de un espacio dirigido a un hombre o mujer contemporánea. El marcado diseño nos recuerda a los dibujos cuidados de un arquitecto, donde la ausencia de rastro humano es el personaje principal. Esto posibilita los estados de ánimo asociados al vacío, a una lírica soledad que puede ser previa a la creación artística.



Toba Kedoori, *Sin título (Chain link fence)*, de 1996. Óleo y cera sobre papel.

¹⁶⁵ U. Grosenick, *Mujeres artistas*, Taschen, Colonia, 2005, p.172

Vemos representada una verja, una cerca, que simboliza muy bien los estados de contención de ese sujeto a través de un lenguaje consensuado y disciplinado. Una verja donde el cuerpo se ve metafóricamente modelado con las prácticas reguladoras de horarios fijos, pautas repetidas, con una autodeterminación bajo mínimos y un género *tabuado*, tablado con un diagnóstico. En esa verja, se contienen también los deseos y toda la capacidad del ser humano para escapar, dentro de esa verja puede desarrollarse una práctica artística, puede alojarse un taller de pintura. Una caja abierta donde se han agotado las epidemias. Sugiere un espacio abandonado pero, al mismo tiempo, higiénico. Como Raimar Stange nos sugiere, en esta arquitectura incómoda, donde hay un evidente abandono de lo humano, “se despliega una dialéctica negativa”¹⁶⁶ Dentro de ese cercado rectangular, se deposita también lo infinito del artista, como una paradoja.

Con la artista Hanne Darvoden, nacida en 1941¹⁶⁷, nos encontramos con una obsesión por la repetición, por la serialización y las cifras. Un afán por clasificar que se adhiere al espectro de las normas, los horarios y los ritmos horarios, propios de los contextos donde imperan las regulaciones, las constantes, lo normalizado.

31K	39K	30K	31K	32K
22168 = 31	22169 = 38	22170 = 30	22171 = 31	22172 = 32
21268 = 37	21269 = 38	21270 = 30	21271 = 31	21272 = 32
20368 = 37	20369 = 38	20370 = 30	20371 = 31	20372 = 32
19468 = 37	19469 = 38	19470 = 30	19471 = 31	19472 = 32
18568 = 37	18569 = 38	18570 = 30	18571 = 31	18572 = 32
17668 = 37	17669 = 38	17670 = 30	17671 = 31	17672 = 32
16768 = 37	16769 = 38	16770 = 30	16771 = 31	16772 = 32
15868 = 37	15869 = 38	15870 = 30	15871 = 31	15872 = 32
14968 = 37	14969 = 38	14970 = 30	14971 = 31	14972 = 32
131068 = 37	131069 = 38	131070 = 30	131071 = 31	131072 = 32
121168 = 37	121169 = 38	121170 = 30	121171 = 31	121172 = 32
111268 = 37	111269 = 38	111270 = 30	111271 = 31	111272 = 32
33K	34K	35K	36K	37K
22173 = 33	22174 = 34	22175 = 35	22176 = 36	22177 = 37
21273 = 33	21274 = 34	21275 = 35	21276 = 36	21277 = 37
20373 = 33	20374 = 34	20375 = 35	20376 = 36	20377 = 37
19473 = 33	19474 = 34	19475 = 35	19476 = 36	19477 = 37
18573 = 33	18574 = 34	18575 = 35	18576 = 36	18577 = 37
17673 = 33	17674 = 34	17675 = 35	17676 = 36	17677 = 37
16773 = 33	16774 = 34	16775 = 35	16776 = 36	16777 = 37
15873 = 33	15874 = 34	15875 = 35	15876 = 36	15877 = 37
14973 = 33	14974 = 34	14975 = 35	14976 = 36	14977 = 37
131073 = 33	131074 = 34	131075 = 35	131076 = 36	131077 = 37
121173 = 33	121174 = 34	121175 = 35	121176 = 36	121177 = 37
111273 = 33	111274 = 34	111275 = 35	111276 = 36	111277 = 37

Hanne Darboven, *Kommen tierte*, 2000.

¹⁶⁶ Ibid., p.177.

¹⁶⁷ Ibid., p.46.

Cifras en repetición que forman ritmos infatigables, control del tiempo y análisis constante a través de la cifra. Cifras en formación, en desfile, militarizadas. Deseo por trascender y fragmentar el tiempo gracias a un discurso que registra también la criptografía de una autoridad. Para PetraLöffler, su análisis del tiempo no sólo retrata lo concreto sino que se centra en la cuestión de la experiencia subjetiva.¹⁶⁸ En suma, ese tejido numérico deja entrever una vida más allá de un sujeto sancionado o dirigido, más allá del estribillo repetido se permite la entonación de un verso suelto, sin rima.

La última de nuestras imágenes en esta óptica centrada en lo arquitectónico corresponde a una obra de la artista Agnes Richter. Richter, que aparece en muchas de las recopilaciones de arte *outsider* o *art brut*, nació en 1873¹⁶⁹ Su obra forma parte de la extensa Colección Hans Prinzhorn de arte *outsider* y fue una paciente de los hospitales psiquiátricos alemanes de los años noventa del siglo XIX. Utilizaba el bordado con la misma función que la escritura o el dibujo. En sus bordados aparecen sus propios textos para configurar un arte concreto que nos recuerda a la tradición epistolar de esa época. Las frases que recorren la chaqueta dejan constancia de la historia de su vida y de sus deseos. Teniendo en cuenta que esta chaqueta formaba parte del uniforme del paciente en un hospital psiquiátrico de finales del siglo XIX, esta acción, que roza lo performativo es la manifestación de una resistencia contra la estandarización y alienación del individuo que allí estaba recluido. Sus mensajes bordados desbordan los límites, los límites de su propia reclusión, las fronteras de su locura y del propio género que se borda y se desborda desde el ideal de una mujer con una enfermedad mental e internada.

¹⁶⁸ Ibid., p.51.

¹⁶⁹ C. Rhodes, *Outsider Art*, Destino, Barcelona, 2002, p. 153.



Chaqueta bordada, Agnes Richter, 1910 aproximadamente.

Segunda óptica para Asensio: un cuerpo fuera de campo

Apelamos a la *performance*¹⁷⁰ como experiencia donde el cuerpo y el tiempo quedan implicados, *performance* como despliegue de una acción artística que merece ser registrada y en nuestro caso, como término ciertamente laudatorio¹⁷¹ ante las dificultades intelectuales de la autora en la ejecución de la obra que aquí estudiamos. Nos interesa igualmente la manifestación del cuerpo *patético*, del griego *παθητικός*, que impresiona y afecta a los sentimientos, a los afectos. El cuerpo como medio permeable y puesto en torsión, en lucha, en tensión, comprometido por la *catharsis*¹⁷² que sobreviene por la experiencia estética.

¹⁷⁰ E. Souriau, *Diccionario de estética*, Akal, Madrid, 1998, p. 873.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 873.

¹⁷² A. Szczeklik, *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte*, Acantilado, Barcelona, 2010.

Presentamos aquí las obras: *La Batalla de Anghiari*, Peter Paul Rubens y la *Mala guerra* de Hans Holbein el Joven para siluetear el cuerpo de una artista que no está a la vista, pero que sí resulta imaginado a través de la gestualidad de sus dibujos, adivinando el ritmo frenético de una mano, un brazo, de su cuerpo entero. En esta óptica para Asensio, el arte y la anatomía se entrecruzan. Oscar Milosz definió la enfermedad como “una confesión del cuerpo”¹⁷³ y esta definición se ajusta bien a nuestro arte gráfico como confesión, como retórica de un cuerpo del artista que queda a cubierto.

A propósito de las confesiones del cuerpo, Georges Didi-Huberman rescata de la obra de Aby Warburg el concepto de supervivencia (*Nachleben*)¹⁷⁴ Nos señala hacia otro nuevo enfoque metodológico para analizar las imágenes artísticas. Será su obra, publicada en el año 2002, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*¹⁷⁵, donde rescata los conceptos de *síntoma* y de *supervivencia*, algo muy en boga a principios del siglo XX, cuando se fundían los estudios del psicoanálisis y del arte. Didi-Huberman indaga en la obra inacabada de Warburg, *Atlas Mnemosyne*.¹⁷⁶ de 1924 a 1929. En esta obra de Warburg, que se completaba con una exposición de las imágenes aludidas, Warburg despliega un erudito estudio de la gestualidad y la expresividad del ser humano en las imágenes recogidas de la historia del arte. A modo de síntesis de su proyecto, el ser humano se sitúa entre el yo y el objeto gracias a la memoria, de aquí el nombre de Mnemosyne. En esta memoria se sitúa la creación artística, donde el ser humano puede situarse de dos formas. La primera sería una postura de “contemplación serena, o lo apolíneo,”¹⁷⁷ el modo más racional y matemático; y la segunda postura sería la más imaginativa, que se adhiere al movimiento orgiástico y lo dionisiaco. Pero el ejercicio del arte necesita de la combinación de estos dos acercamientos al objeto, ya que así surge la armonía. Sin embargo, la armonía es un lugar difícil de alcanzar y, precisamente, de esa dificultad surge la creación. Para

¹⁷³ O. Milosz, *Storge*, cita aparecida en: A. Szczeklik, *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte*, Acantilado, Barcelona, 2010, p. 69.

¹⁷⁴ G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ A. Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

¹⁷⁷ F. Checa, “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)”, en: Ibid., p.138

Warburg, la creación artística es una combinación entre el distanciamiento (respecto al objeto) y la empatía¹⁷⁸. El arte es así una lucha contra el caos¹⁷⁹. Esta misma lucha es la que se refleja en los trazos enérgicos de la obra gráfica de Asensio, y la contienda es un lugar ideal para descubrir el cuerpo en el arte. Por ello, traemos estas dos imágenes: La *Batalla de Anghiari*, de Peter Paul Rubens y la *Mala guerra*, de Hans Holbein, el Joven, para situar una óptica que atienda al cuerpo y a la obra de Asensio. Nuestro deseo es indagar sobre la parte física de su expresión artística, aquella que queda enunciada en la torsión de sus grafías, aquélla que nos sugiere un cuerpo en estado de alerta, como en una lucha. Rubens dibujó la *Batalla de Anghiari* a partir de un fresco de Leonardo, el tema concreto es la lucha por el estandarte de la ciudad de Florencia. La composición de este dibujo nos revela una multitud de líneas de fuerza que se resumen en un movimiento en espiral que tiene como centro la sujeción del estandarte. La lucha se despliega en la obra y las líneas en espiral quedan reproducidas también en los detalles de los cascos y armaduras, en los motivos de becerros y conchas. El patetismo de las figuras y los rostros queda conjugado a través de la batalla. La batalla gráfica de Asensio se formula igualmente con una fuerza en espiral, centrípeta, donde imaginamos su mano, su antebrazo y hombro, y su cuerpo entero en una postura en tensión mientras realiza cada trazo. El de Asensio es ahora un cuerpo fuera de campo: debemos imaginarnos su cuerpo a partir de la información contenida en el campo de visión, es decir, sus obras gráficas. El cuerpo de Asensio se sitúa en un espacio invisible que rodea a lo visible. Las obras que traemos aquí nos darán una información adicional sobre ese cuerpo *fuera de campo*.

¹⁷⁸ Ibid., p.138.

¹⁷⁹ Ibid., p.138.



Peter Paul Rubens, *La Batalla de Anghiari*, 1603.

Warburg tomó de Wilhelm Wundt que “el proceso mismo de la representación se basa,(...), en elementos corporales de *tactilidad* y *motricidad*”¹⁸⁰ Así, “los sentimientos estéticos *elementales*”¹⁸¹ quedan sujetos a dicotomías como placer y disgusto; repulsión y atracción, en detrimento de otras teorías estéticas más relacionadas con el juicio, como pueden ser lo bello o lo feo.¹⁸² La forma en que nuestro cuerpo se expresa y se mueve, la manera en que tocamos un objeto, alcanzamos una hoja que aún pende de un árbol, es decir, nuestra coreografía en el mundo es también nuestra imagen plásticamente diseñada. También el maestro de Warburg, August Schmarsow, estaba de acuerdo en las teorías que relacionaban la “mímica” y la “plástica”¹⁸³ Los sentimientos estéticos antes mencionados: placer, disgusto, atracción o repulsión marcan la relación

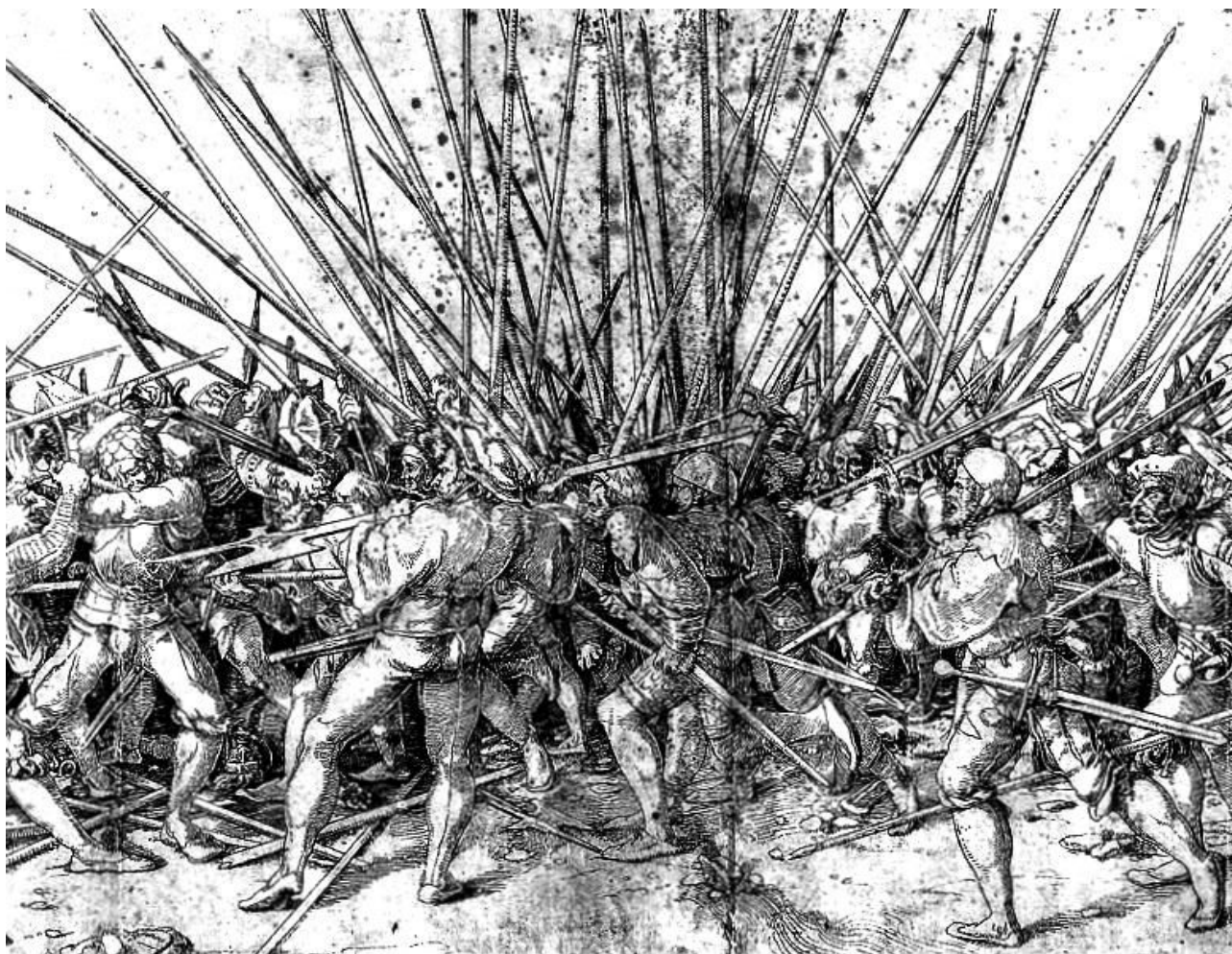
¹⁸⁰ G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 197.

¹⁸¹ Ibid., p.197.

¹⁸² Ibid., p.198.

¹⁸³ Ibid., p.198.

de las obras con el autor o el espectador. La lucha simbólica que se despliega en la acción artística contiene mucho de atracción. Destino inevitable para los personajes de la batalla y para la artista, tan fuerte como una manía, ya que, en cuanto aparece no queda más elección: hay que sucumbir a esta acción, a esta fuerza estética. En el caso de Asensio, la atracción concluye cuando sobreviene el agotamiento físico y la catarsis estética.



Hans Holbein, el Joven, *Mala Guerra*, principios siglo XVI.

El grabado de Hans Holbein, el Joven, recoge el momento de la batalla en las denominadas *malas guerras*, entre piqueros y arcabuceros. Denominadas *malas guerras* por lo desordenado de su ataque, producían gran número de bajas, eran éstas guerras muy sangrientas, en el caso de la imagen se trata de un combate entre suizos y lansquenetes. En la *mala guerra*, el uso de las picas recuerda a

los trazos rápidos y contundentes de las grafías de Martina Asensio. En esta lucha, aparece una puesta en escena bien diferente de la que operaba en las batallas medievales: ésta es una contienda encarnizada, donde las columnas de picas provocan un gran número de bajas¹⁸⁴ Los trazos de lápiz de Asensio revelan una fuerza que se despliega como resultado de una contienda estética. En su obra gráfica, muchas de las líneas de sus trazos se extinguen a modo de látigo. Impactos sobre el papel realizados con una gran destreza, como la de alguien que está acostumbrado a un uso continuado del instrumento.



Martina Asensio, *Ars Canendi*, 2010. (fotografía de R. Serrano)

¹⁸⁴ D. Miller, *The Lansknechts*, Ospey Publishing, Oxford, 2004, p. 30.



Látigo, autor fotografía: Cgoodwin

Tercera óptica para Asensio: Afectos de la historia del arte.

Warburg, que estudió las emociones expresadas a través de la representación de los cuerpos en la historia del arte (en especial el periodo del Renacimiento y el primer Barroco) llegó a la certeza de que “la psique en la historia deja huellas”¹⁸⁵. Pueden encontrarse muchas de sus trazas en

¹⁸⁵ G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*,

las expresiones faciales de las obras de arte y en el lenguaje no verbal de los cuerpos: las posturas, los gestos, las maneras, que también son culturales. Los registros de esta especial gimnasia de los sentimientos queda plasmada en la representación plástica de la figura humana. Esta *marginal* historia de la psique, para Warburg “deja su impronta en las formas visuales”. En beneficio de nuestro análisis concreto, conviene enlazar esta materia de estudio a otras formas de representación visual, a otras operaciones artísticas como las de Martina Asensio, donde lo informal y lo gestual quedan registrados en forma de trazo sobre un papel. El cuerpo *patético* queda olvidado, *fuera de campo*, pero poseemos las huellas materiales de una psique en sus trazos informales, en sus grafitis abstractos. Nuestro tercer modo de ver, nuestra última óptica para la artista que centra nuestra atención se propone abrir conexiones temáticas y de gusto con la obra de varios artistas del siglo XX: Arnulf Rainer, especialmente, y también Wols y Jean Fautrier.

Igual que en la primera ópera del barroco se indagó sobre la relación de la música y los afectos, los *affetti*,¹⁸⁶ con el objeto de despertar la emoción y adentrarse en una especial catarsis a la manera de la Antigüedad griega, en nuestro punto de vista nos gustaría adentrarnos en los estados de ánimo de lo plástico. De forma muy especial el artista Arnulf Rainer, nacido en Baden en 1929, se interesó por los recursos estéticos del cuerpo, en el contexto del Accionismo vienés de la década de los años sesenta. Llevó a cabo una serie de reflexiones sobre el lenguaje del cuerpo y el lenguaje de la imagen¹⁸⁷ a través de procesos donde trabajaba a partir de fotografías de su cuerpo. Prestó especial interés por su rostro, y ensayó muecas, posturas y gestos propios del ser humano situado fuera de la cultura. Aquí aparece su interés por la locura y por la posibilidad humana de la locura. Rainer se interesó por el trabajo de arte con enfermos mentales que el psiquiatra Leo Navratil llevaba a cabo en el centro Gugging de Viena. Comenzó entonces a colaborar con algunos artistas internos como Fisher y Hauser y coleccionó sus obras de arte. Combinación de fotografía e

Abada Editores, Madrid, 2009, p. 198

¹⁸⁶ S. Sadie, *Guía Akal de la música*, Akal, Madrid, 1986, p.144.

¹⁸⁷ A.M. Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000, p.91

intervención gestual son su serie *Farce Faces*, realizados entre 1969 y 1975, donde apreciamos un cuerpo objeto de estudio en continuo sometimiento. Torsiones, quiebras, trazos superpuestos en una potente poética gestual que nos recuerda a la crudeza de lo inconsciente. Rainer investiga en las pulsiones artísticas y en las formulas artísticas de muchos pacientes autistas.

Lo que nos atrae de las imágenes de Rainer aquí además de su conexión de carácter gestual en su estética es la tremenda libertad del artista generada a raíz de una exploración sobre la enfermedad mental y los límites del cuerpo. En sus propias palabras “mi trabajo es una polémica personal del artista para ejemplificar la apertura y ampliación del ser humano¹⁸⁸” El artista abre paso a esa ampliación humana a modo de vanguardia, algo que nos hace conectar de modo especial con la obra de este artista austriaco. De hecho, dentro del Accionismo Vienés también se llevó a cabo un arte del comportamiento, *behaviour art*¹⁸⁹

Rainer mostraba mucho interés por esta investigación en los aspectos de la gestualidad humana. Analizó en sus obras movimientos y gestos inspirándose en esas expresiones no culturales. En palabras del artista en relación a sus *Farce Faces*: “Quizás son elementos pre-verbales de comportamiento, tempranas formas de comunicación similares a las que aparecen en los niños(...)arcaicas, intraducibles”¹⁹⁰ Sus reflexiones sobre un pre-lenguaje, inevitablemente no atraen en relación a la obra de Asensio. Sus grafías introducidas como pre-escritura y como ideogramas de un estado de ánimo que se libera durante la experiencia estética ponen en conexión la obra de estos dos artistas. Abriendo otra vez la reflexión sobre lo que Rainer reclamaba como su investigación antropológica, como su “ampliación del ser humano”¹⁹¹

La obra que queremos traer aquí forma parte de sus *Farce Faces*. Su estética se adentra en el *behaviour art*, pero una expresión artística desbocada domina la imagen: el rostro humano es

¹⁸⁸ A. Rainer, cita aparecida en E. Castaños, “La investigación antropológica de Arnulf Rainer” *Diario Sur*, Málaga, 11 mayo 2011. Recuperado en: http://www.telefonica.net/web2/enriquecastanos/rainer_arnulf.htm

¹⁸⁹ *The Tate Gallery 1984-86: Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982-84*, Tate Gallery, London 1988, pp.549-50. Recuperado en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-two-flames-body-language-t03389/text-catalogue-entry>

¹⁹⁰ A. Rainer, cita aparecida en: Ibid.(traducción de la autora)

¹⁹¹ A. Rainer, cita aparecida en E. Castaños, “La investigación antropológica de Arnulf Rainer” *Diario Sur*, Málaga, 11 mayo 2011. Recuperado en: http://www.telefonica.net/web2/enriquecastanos/rainer_arnulf.htm

explorado, investigado con una metodología artística. La gestualidad, marcada fuertemente por unos potentes trazos se adueña de también de la imagen en blanco y negro, consiguiendo abolir lo que de documento tiene una fotografía.



Arnulf Rainer, obra de su serie *Farce Face*, 1969-1971

La obra de Wols, Alfred Otto Wolfgang Schulze, (1913-1950) conocida por ser uno de los padres del denominado *tachismo*¹⁹² paralelo a las obras de Jean Fautrier o de Hans Hartung, Wols se encaminó hacia territorios de “máxima tensión emocional y física”¹⁹³ La obra que aquí queremos enlazar al análisis de la obra de Asensio es *Alas de mariposa*, de 1947. en aquella época el artista, que contaba con un gran talento para la música y era un artista tremendamente sensible se había encaminado en aquellos años del final de la Segunda Guerra Mundial hacia una pintura en funcionamiento ciertamente autista, ensimismada.



Wols, *Ala de mariposa*, 1947.

¹⁹² K. Ruhrberg, “El anarquista refinado. Wolfgang Schulze: un artista alemán en París.” en: I.F. Walther, *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2001, p. 249-252.

¹⁹³ K. Ruhrberg, “El anarquista refinado. Wolfgang Schulze: un artista alemán en París.” en: I.F. Walther, *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2001, p. 249.

Su inspiración en un universo concreto y delicado se percibe en los temas de muchos de sus óleos como *La llama*. Donde se recoge una naturaleza encantadora inundada por una clave existencialista. Ala de mariposa que parece revelarnos sus dificultades por emprender el vuelo, la pintura se torna un asunto delicado que empaña la libertad misma. Wols sintió también, como Rainer, interés por los aspectos culturales y psicológicos del rostro humano y experimentó con el auto-retrato fotográfico para plasmar los diversos estados de ánimo.



Wols, *Autorretrato*.

En la obra de Jean Fautrier (1898-1964), nos interesa su serie *Les Otages*, los rehenes. Su

contexto pictórico, como el de Wols, queda asociado al arte informalista, a un *art autre*¹⁹⁴. Este que nos interesa es un arte en estrecha conexión con lo espontáneo, también con los aspectos gestuales e inconscientes que se manifiestan con igual intensidad en la obra de Asensio. Hay que mencionar brevemente, en relación con estas pinturas informalistas, los antecedentes de una escritura automática practicada en el marco del surrealismo¹⁹⁵ y las obras siempre interesantes de Henri Michaux, ideogramas en contacto con sus ensayos con tóxicos y acción pictórica. Sin embargo, el rastro de una pintura, de unos trazos al servicio de la acción inconsciente, pueden descubrirse en diversos ejemplos de la historia del arte. Ruhrberg cita como ejemplos próximos en el tiempo a Monet con su pintura de estanques y nenúfares; también a Turner. Desde una tradición hispánica, podríamos añadir las pinceladas de un Velázquez, conformando los detalles de muchos de los trajes de la nobleza o el trasiego de pinceladas de Goya en las denominadas *pinturas negras*. Esta metodología de trabajo, que se encarga de recoger la frescura de lo inconsciente, invoca la parte menos racional del artista para ponerla al servicio de una expresividad que compone “paisajes mentales”¹⁹⁶.

Esta naturaleza de carácter interior es la que contempla si uno se asoma hasta la obra de Fautrier y también la de Asensio. La obra de Fautrier y también la de Wols ponen su acento en el asunto de la sustancia, la acumulación pictórica, donde la pintura destaca como presencia, algo que difícilmente apreciamos a través de las fotografías que capturan la imagen de sus lienzos. En el caso de Martina esa sustancia es mucho más sutil, ya que el uso de acuarelas y lápiz, no revela de forma tan poderosa. El agua de las acuarelas simplemente deja un rastro que luego se evapora, señalando el juego de la reserva del pincel y el goteo espontáneo, imposible de reproducir en un medio como el fotográfico. La visión de su obra a través de una serie de fotografías que aquí presentamos se hace como visión no objetiva de la autora de este trabajo. Esta serie de fotografías denominadas *Ars*

¹⁹⁴ K. Ruhrberg, “La pintura como arte de descubrimiento. Tachismo, l'art informel, l'art autre” en: I.F. Walther, *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2001, p. 252-254.

¹⁹⁵ Ibid., p.252.

¹⁹⁶ Ibid., p.252.

Canendi y realizadas en 2012 son el testigo, esta vez, manipulador de su obra.

Jean Fautrier realizó su serie *Les Otages* entre 1943 y 1945¹⁹⁷. La conforman una serie de treinta cuadros realizados bajo las incómodas visiones de la guerra, son las cabezas que revelan al espectador las atrocidades de esta contienda. El ser humano bajo tortura, sus gestos, derrotados y tremendamente líricos nos entregan una intimidad que queda corrompida por la mera contingencia. No son ya paisajes mentales, sino pruebas de los límites patéticos de lo humano.

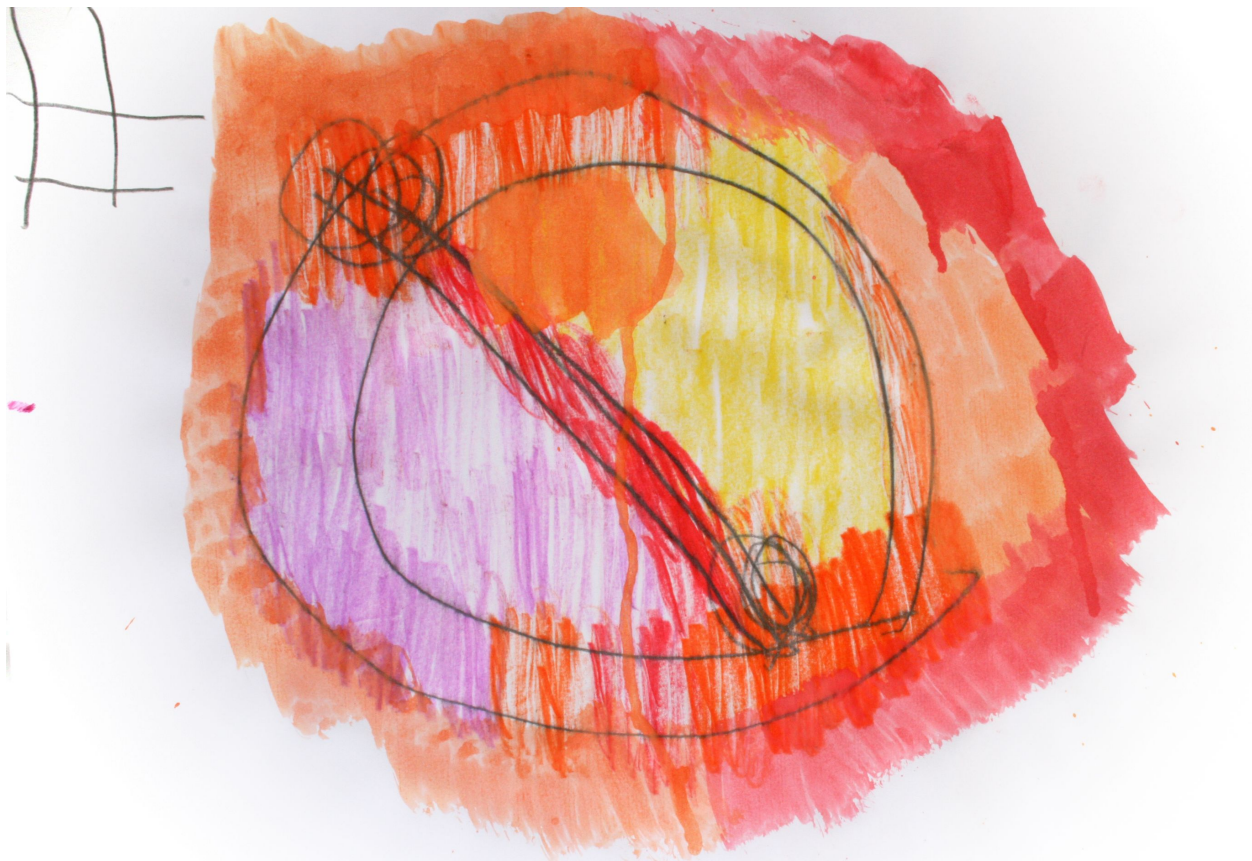


Jean Fautrier, *Tête d'Otage*, 1947.

¹⁹⁷ Ibid., p.253.

Y tras las cabeza de rehén otra obra de Martina Asensio asoma con un gran parecido formal. Los dos círculos funcionan de forma muy abstracta como los ojos del rostro y quedan unidos por una cinta que los conecta que hace las funciones de boca-nariz.

Martina Asensio, *Ars Canendi I*, 2010.



Karl Ruhrberg anuncia que estas cabezas de rehenes son aún más conmovedoras que muchas fotografías documentales que registraron los incontables horrores de la Segunda Guerra Mundial: el anonimato¹⁹⁸ de estas apariciones antropomórficas de aspecto abstracto las dota de una dignidad especial. Al igual que Warburg estudió las expresiones de los rostros en las obras del Renacimiento, encontramos aquí una *supervivencia* de las formas en estas dos obras de Fautrier y Asensio. Ambas obras muestran al rostro humano al límite de los sentidos, un rostro repetido que no ha sido, como en el caso de Warburg, heredado de forma cultural. Martina Asensio no conocía la obra citada de Jean Fautrier. Aquí este rostro presenta los rasgos de una presencia casi anti-cultural, pero con la

¹⁹⁸ Ibid., p.253.

manifestación de una psique que desgrana todo el dolor que un rostro puede contener.

En la medida en que un cuerpo acepta el dolor, según la tesis de Richard Sennett¹⁹⁹, está en disposición de convertirse en un cuerpo cívico. Cuando puede nombrarlo, también forma parte de una comunidad, es sensible al dolor de otra persona. En Asensio sobrevive la imagen de un dolor, a la manera de un rehén de Fautrier. Al fin un dolor aprehendido a través del arte. Dolor que le hace explicar por fin al mundo quién es.

¹⁹⁹ R. Sennett, *Carne y piedra*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

C-CONCLUSIONES

Es el momento de definir las conclusiones de un análisis que ha conjugado asuntos tan dispares como lo son el arte contemporáneo y la discapacidad intelectual. La causa puede situarse en la práctica educativa, realizada por la autora del trabajo, con la artista. Queda establecida así, una vinculación profesional e incluso emocional con el objeto del análisis. Sin embargo, lejos de esquivar esta parte emocional, o solaparla en las conclusiones, deseamos reivindicarla ya que encontramos interesante cómo nuestro juicio estético ha resultado condicionado por el conocimiento directo de la materia de estudio. Las sensaciones y los sentidos no han sido un problema, ya que, en cualquier asunto estético juegan un papel protagonista y son instrumentos requeridos en la construcción de lo subjetivo.

La misma elección de esta obra en concreto apunta hacia el problema del gusto, algo que concierne a los estudios estéticos y hemos abordado en varios momentos del análisis. Primero en relación con el estudio del contexto de la obra y del sujeto creador; después en el desprendimiento de ese Otro: el artista con discapacidad.

El momento actual de los llamados estudios visuales²⁰⁰ ha situado nuestro análisis en una perspectiva interdisciplinar. La particular temática de nuestro estudio nos ha impedido prescindir tanto de los asuntos culturales y sociales a la hora de investigar el contexto, como de los relativos al lenguaje, para rastrear los efectos y consecuencias de esta práctica artística. Ambas incursiones nos han sido de gran ayuda en el análisis de la obra de Asensio, al igual que las orientaciones sobre el llamado giro icónico²⁰¹. Por otro lado, han sido, precisamente, mecanismos estéticos los que nos han

²⁰⁰ A.M. Guasch, “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión.”, *Estudios visuales*, nº1, noviembre, 2003, p.p. 8-18. Recuperado en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>

²⁰¹ K. Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico”. En: *Estudios visuales: Ensayo, teoría, y crítica de la cultura*

permitido privilegiar la obra de Asensio como arte y ampliar así el análisis hacia otro tipo de maniobras especulativas. La naturaleza de la imagen ha dado paso a una retórica que se acerca a los intereses del Warburg del *Atlas Mnemosyne*²⁰². Pero lejos de adentrarnos en su erudito estudio de imágenes en torno a la expresión de las pasiones humanas en la historia del arte, nos ha interesado indagar sobre cómo actuamos ante el arte y los artistas con discapacidad. Así, hemos reconocido un paisaje poco propicio para el desarrollo y la valoración del arte para estas personas situadas en una periferia²⁰³ social, ya que, el propio contexto histórico *engulle* fácilmente cualquier intento de sobrepasar los límites simbólicos de lo social. Ha sido, el propio análisis del contexto, lo que nos empujado hacia la reivindicación de un cambio de paradigma para el artista contemporáneo. Las obras de arte que aquí presentamos, el legado de estas imágenes, son actualmente la prueba documental de ese viraje intelectual que ya se ha efectuado.

Difícilmente se puede sostener el actual discurso sobre la discapacidad intelectual y psíquica en el ámbito del arte contemporáneo, ya que, categorías como *outsider* o *brut*, no hacen, sino reproducir un ideal humano que segrega, que sitúa estas prácticas artísticas en un marco *subhumano*.

Para llevar a cabo una operación teórica que situara la obra de Asensio en términos de igualdad en la historia del arte hemos realizado una apuesta metodológica por el anacronismo²⁰⁴ de la imagen. Esto nos ha hecho alejarnos irremediabilmente de la disciplina de la historia del arte por lo que ésta ha construido en torno al tiempo como modelo organizador y poner en práctica las recientes teorías de Didi-Huberman²⁰⁵.

El cuerpo y el intelecto de Martina Asensio son *descubiertos* por una práctica artística que otorga sentido y *rescata* al sujeto del solipsismo al que le conduce su discapacidad. La obra de

visual y el arte contemporáneo, nº6, 2009, págs. 8-27.

²⁰² G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009.

²⁰³ J.C. Abrić, *Prácticas sociales y representaciones*, Ediciones Coyoacán, México D.F., 2001, p.7. (versión digital)

²⁰⁴ G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008.

²⁰⁵

Asensio nos permite enmarcar no sólo la belleza de unas grafías, sino la retórica de un cuerpo de artista. Cuerpo necesariamente ciudadano. Percibir esa falibilidad de lo humano hace posible escuchar su canto. *Ars canendi* es nuestro dolor compartido y este análisis determina lo que los sentidos y la experiencia estética tardan muy poco en averiguar: que la obra de esta artista comparte muchas de las cualidades del más exquisito arte contemporáneo.

D- BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS

Bibliografía:

Abric, J. C., *Prácticas sociales y representación*, Ediciones Coyoacán, México D.F., 2001.

Alaminos, E., "El acceso a los museos: evolución histórica." *Boletín de la ANABAD* 40.2 (1990): 173-178.

Alcaide, R., "La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX.

Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social.." *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales* [en línea], 1999, Vol. 3.

Arendt, H., *La vida del espíritu*, Paidós, Madrid, 2010

Arnau, M.S., Toboso, M., "La discapacidad dentro del enfoque de capacidades y funcionamientos de Amartya Sen", en *Aucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, N°20. Segundo semestre de 2008.

Arnheim, R., *El pensamiento visual*, Paidós, Madrid, 2011

Bassan, F., "La colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura", en: *Escritura e imagen*, Vol.5(2009):135-144.

Barthes, R., "La muerte del autor", en: *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2002.

Benjamin, W., "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Estética y política*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2009.

Benjamin, W., "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", *Angelus Novus*, Editorial Sur, Barcelona, 1971.

Berger, J., *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

Brown, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Forma, Madrid, 2007.

Burgos, E., *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler*, A. Machado Libros, Madrid, 2008.

Butler, J., *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Ediciones Cátedra, Madrid,

2011.

Butler, J., *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 2009.

Castaños, E., “La investigación antropológica de Arnulf Rainer” *Diario Sur*, Málaga, 11 mayo 2011

Corvisier, A., *Historia Moderna*, Labor, Barcelona, 1991

Deborg, G., *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2010.

Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, 2009.

Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008.

Di Iorio, J., Seidman, S., “Por qué encerrados? Saberes y prácticas de niños y niñas institucionalizados”, *Teoría y crítica de la psicología*, 2, 86-102 (2012)

Dubuffet, J., *Asphyxiante culture*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007

Eisner, E.W., *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, Paidós, Barcelona, 2004.

Fauchereau, S.(ed.), *En torno al art brut*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.

Foucault, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1993

Foucault, M., *La locura en la época clásica II*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006.

Foucault, M., *Los anormales. Curso del Collège de France(1974-1975)*, Akal, Madrid., 2001.

Foucault, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2009.

Foucault, M., *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Siglo Veintiuno Editores, México D.F., 2006.

Francès R.,(ed.), *Psicología del arte y de la estética*, Akal, Madrid, 1985.

Freud, S., *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.

Gadamer, H. G., “De la contribución de la poesía a la búsqueda de la verdad”, en: *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1992.

- García, A., "Identidades y representaciones sociales: La construcción de las minorías", *Revista Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº18, 2008.2.
- Giner, S., *Historia del pensamiento social*, Ariel, Barcelona, 1994.
- Grosenick, U., *Mujeres artistas*, Taschen, Colonia, 2005.
- Guasch, A.M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000.
- Guasch, A.M., "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión.", *Estudios visuales*, nº1, noviembre, 2003, p.p. 8-18
- Gracián, B., *El Criticón*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2010.
- Habermas, J., *Pensamiento postmetafísico*, Madrid, Editorial Altea, 1990.
- Hardt, M., *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*, Akal, Madrid, 2011.
- Heidegger, M., "El origen de la obra de arte", en: *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.
- Holmes, R., *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*, Harper Press, Londres, 2009
- Lacan, J., "Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience", *Minotaure, Éditions Albert Skira, Paris*, 1933-06-0.
- Lootz, E., *Lo invisible es un metal inestable*, Árdora Ediciones, Madrid, 2007.
- López, A., *La Psicolingüística*, Síntesis, Madrid, 1991.
- Lynch, K., *La buena forma de la ciudad*, Gustavo Gili Editores, Barcelona, 1985.
- Maleval, J.C., *El autista y su voz*, Madrid, Editorial Gredos, 2011.
- Miller, D., *The Lansknechts*, Osprey Publishing, Oxford, 2004.
- Miller, G., (coord.), *Presentación de Lacan*, Manantial, Buenos Aires, 1993.
- Moscovici, S., *Psicología de las minorías activas*, Ediciones Morata, Madrid, 1996.
- Moxey, K., "Los estudios visuales y el giro icónico". En: *Estudios visuales: Ensayo, teoría, y*

- crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº6, 2009, págs. 8-27.
- Navarro, V., *El subdesarrollo social de España*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Perec, G., *Especès d'espaces*, Éditions Galilée, Paris, 2000.
- Prinzhorn, H., *Expressions de la Folie*, Gallimard, Paris, 1984.(versión digital)
- Ramírez, J.A., *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, (22ªed.), 2001, consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Rhodes, C., *Outsider Art. Alternativas espontáneas*, Destino, Barcelona, 2001, p. 7.
- Ridder-Symoens, H., (coord), *Las universidades en la Edad Media: Historia de la universidad en Europa*, Universidad del País Vasco. Servicio de publicaciones, Bilbao, 1994.
- Ruhrberg, K., *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2001.
- Sadie, S., *Guia Akal de la música*, Akal, Madrid, 1986.
- Sennett, R., *Carne y piedra*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- Sennett, R., *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- Souriau, E., *Diccionario de estética*, Akal, Madrid, 1998.
- Szczeklik, A., *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte*, Acantilado, Barcelona, 2010.
- Vassiliadou, M., *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos : arte terapia y esquizofrenia*, Madrid, 2004, 323 h, Tesis doctoral, 380 h. Universidad Complutense Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica.
- Villarejo, A., Camacho, A., “Los neurocientíficos en el Tercer Reich”, *Revista de Neurología*, 2008, 23(2), p.126-135.
- Volmat, R., *L'art psychopatologique*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1956 (versión digital).

- V.V.A.A., *Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.
- V.V.A.A., “Art Brut: el arte como compulsión”, *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, IV Época, 03, 2006.
- V.V.A.A., *Mundos interiores al descubierto*, Fundación La Caixa, Madrid, 2006.
- V.V.A.A., *The Tate Gallery 1984-86: Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982-84*, Tate Gallery, London 1988.
- Walther, F. (ed), *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2000.
- Warburg, A., *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.
- Wittgenstein, L., *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.
- Woolf, V., *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 2001.

Recursos:

La obra de Martina Asensio que es aquí objeto de estudio se ha elaborado gracias a una práctica educativa llevada a cabo desde septiembre del 2009 y enero del 2011 en un taller de arte, en un centro residencial para personas con discapacidad intelectual severa. El material artístico fungible consistió en: papel, lápices de grafito, acuarelas, tintas y ceras. El material documental fotográfico denominado *Ars Canendi*, fue recogido por la autora del trabajo a partir de una selección de su obra gráfica entre 2012 y 2013.

ANEXO- Esbozo para una lectura visual: Fotografiando la obra de Martina Asensio.

Ars Canendi es el título de una serie fotográfica realizada a partir de las obras gráficas de Martina Asensio entre los años 2012 y 2013 por Rosa Serrano Muñoz.

Ars Canendi desvela cómo nuestro modo de ver está en relación con nuestra experiencia estética y nuestro modo de interpretar.

Ars Canendi a través de la imagen digital permite la difusión de la obra de Martina Asensio para su investigación y deleite.



